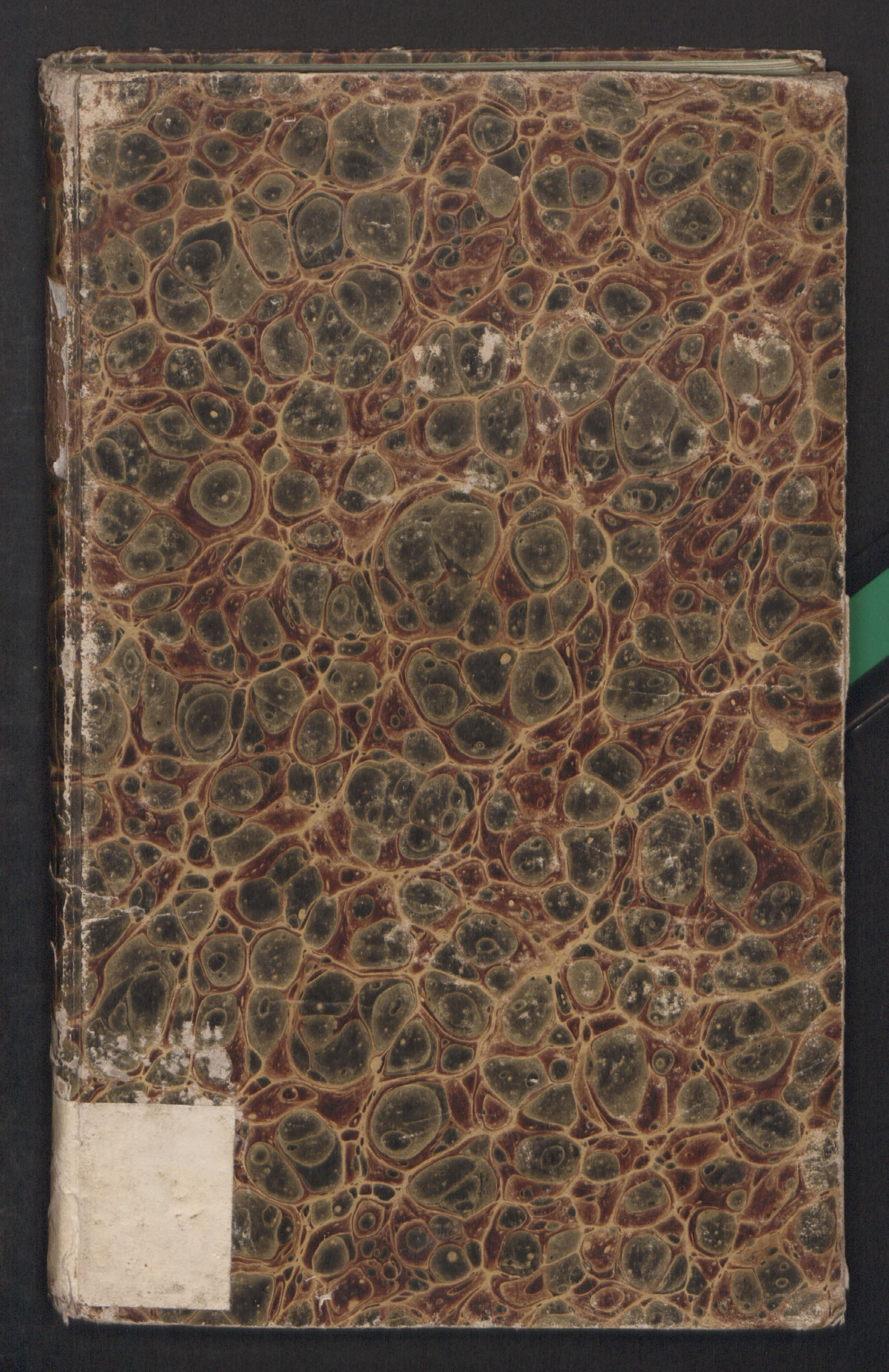


Geschenk

des Abiturienten

v. Schütz

Ostern 1862



ABHANDLUNG

ÜBER DIE FRAGE:

WEM GEHÖRT DIE KUNST?



VON

A. KESTNER

KÖNIGL. HANNÖVERISCHEN LEGATIONS-RATH
UND GESCHÄFTSTRÄGER IN ROM, RITTER DES
GUELFEN-ORDENS.



BERLIN

GEDRUCKT UND VERLEGT BEI G. REIMER

1830.



ABHANDLUNG

ÜBER DIE FRAGE:

WEM GEHÖRT DIE KUNST?

EINLEITUNG.

Zu allen Zeiten war es Bedürfniss der zur Besinnung gekommenen Völker, ihren Blick, betrachtend, über das Erschaffene zu verbreiten, und ihr Verhältniss zur Menschheit, und mit dieser zu Gott und der Welt, ins Auge zu fassen. Sie forschten den Elementen der inneren Thätigkeit des Menschen nach, und knüpften sie an die Erscheinung des Göttlichen, sammelten das Vergangene im Buch ihrer Schicksale, spürten auf dem Wege der Maassen und Zahlen den Idealen nach, und beobachteten deren Abweichungen in der vorhandenen Gegenwart.

Wenn es nun stets ein geachtetes Treiben war, mit solchen Mitteln die Gründe der Dinge zu erforschen; so kann auch die Betrachtung des Wesens der Kunst, welche alles Erschaffene als Erscheinung in der menschlichen Seele erneuet, mit jeder Beschäftigung des menschlichen Geistes um den Rang streiten; denn sie verbindet die Geschichte mit der Weltweisheit, und leitet uns auf den Wegen des Schönen in die Tiefen unserer Brust.

Die Geschichte zeigt uns die bildende Kunst als eine durch die Fähigkeiten der Nationen bedingte, in ihrer Entwickelung, organisch, emporsteigende Kraft, und lehrt, daſs ihr Ursprung in der Frömmigkeit sey. Bedürftig schwingt sich die Menschheit hinauf, sich an dem Ewigen zu halten; die Gottheit kommt entgegen, ihr Bild erscheint in der menschlichen Seele, und in dessen Gefolge sodann die ganze Natur. An die Andacht geknüpft, und in der Frömmigkeit

ursprünglich gedeihend — denn die alten Bilder voll heiligen Ernstes sind keine Heuchler, noch ein tändelndes Spiel — bewährt die Kunst ihren göttlichen Ursprung auch in ihrem schöpferischen Geiste. Denn ist sie nicht die zweyte, die untere Schöpfung, wozu der Schöpfer seinen Geist der Menschheit einflöſste? Der endliche Mensch, selbst erschaffen, hat mit den erschaffenen Dingen nur die Bezüge des Fühlens und Denkens; durch die Gabe der bildenden Kunst aber bringt er die Dinge, vermöge ihrer Wiedergestaltung mit schaffender Hand, vor den bestimmtesten Sinn, das Gesicht, und vollendet dadurch, das Herz und den Verstand befriedigend, Gefühl und Begriff auch dem geistigen Auge.

Im Besitz eines Abglanzes der göttlichen Schöpferkraft, der Würde der Menschheit uns freuend, sehen wir jedoch unseren Stolz bald gedemüthiget, wenn wir betrachten, daſs es die Behörigkeit an die menschliche

Seele sey, welche der Kunst auch die Unvollkommenheiten und Gebrechen der menschlichen Natur mittheilen; daſs Mängel, Ausartung und Verderbniſs, so von Individuen, wie von ganzen Zeitepochen, auch an ihr sich bewähren. Denn das Schöne an sich, die Seele der bildenden Kunst, ist unabhängig vom Bösen und Guten. Wohl ziehet das Gute gern das Schöne an; aber das Schöne stöſst das Böse nicht von sich. Nicht rein kann das Göttliche sich in der Menschheit erhalten, und ein Gipfel wäre nicht hoch, wenn er nicht Abgründe in seiner Nähe hätte. So fällt die Kunst, als National- und Volkssache, ohnfehlbar mit dem Falle der Völker. Jedoch, auch die Zeit des Falles zeigt ihr göttliches Princip. Denn nicht fern ist ihr unaufhaltsames Sinken, sobald das Volk das Bild seiner Gottheit vollendet hatte; aber ihre heilige Saat, in den Schoos des Volks gesenkt, schlug, von dessen Herzen befruchtet, so tiefe Wurzeln, um selbst, bevor auch sie profan

wird, der einreissenden Verderbniss widerstehend, die Frömmigkeit noch lange zu überleben, wenn anders eine religiöse Abnahme, welche von Schriftstellern dargestellt wird, uns nicht zu nachtheilig von dem Kern der Völker urtheilen lässt. Ist aber die Wurzel erkrankt, oder dem Boden entrissen, dann ist kein grosses Gedeihen der Kunst mehr.

Wir wollen diese einleitenden Betrachtungen zunächst auf die bildende Kunst, als unseren vorliegend gewählten Gegenstand, angewandt wissen; haben jedoch dadurch weder die Anwendbarkeit einiger derselben auf andere Künste, noch den Nationen, welche zur bildenden nicht berufen waren, — und die wenigstens sind es, so wie die Minderzahl der Individuen — ihre Frömmigkeit abgesprochen; genug dass es sich mit der bildenden, in ihrem reinsten Sinne verstanden, so verhält. Wo die bildende Kunst mangelt, gewähren die Schwesterkünste Ersatz; auch befriedigen sich die nicht Betheiligten durch

die Gaben der Fremden. Doch es ist hier nicht der Ort, in die Grundlinien der Kunst weiter einzugehen, als wir für nöthig erachteten, die Philosophie der Kunst, mit so hohen Gegenständen beschäftiget, durch Andeutungen, als eine der würdigsten Wissenschaften zu bezeichnen.

Jede Zeit hat ihre herrschenden Richtungen in Handlungen, Gedanken und Gesprächen. Einst sahen wir so das Ritterthum, einst Religionskämpfe, und so Jahrhunderte lang einen überall thätigen Bildungstrieb. Die heutigen zeigen sich vornämlich im Meinungsstreit in Religions- und Staats-Sachen, politischen Systemen, Rang-Geiz und Kunstgesprächen. Letztere sind es, worauf wir hier unsere Aufmerksamkeit wenden wollen.

Diese Richtung ist eine natürliche Folge vorhergegangener Zeiten. Vormals überwog das Werk, alle Thätigkeit an sich reissend, das Wort. Der umgekehrte Fall ereignet sich in unserer Zeit: das Wort tritt hervor,

als die Thätigkeit des beschauenden Geistes. Es erinnert uns an den Abend des arbeitenden Mannes, welcher, die Werkzeuge niederlegend, seinen Geist zur Betrachtung der Dinge wendet, die ihm am nächsten sind, und gewiſs ist sein eigenes Treiben nicht der letzte Gegenstand seiner Aufmerksamkeit. Auch darf diese Richtung, wenn gleich sie unmuthige Empfindungen zuläſst, nicht etwa als eine schimpfliche, den Unwillen des Beobachters erregen; denn sie gehört in die Kette der Dinge, und es ziemt dem Weisen, alle nothwendigen Richtungen seiner Zeit, als welthistorische Elemente, um so mehr mit Gleichmuth zu tragen, je mehr er das Ganze mit Liebe umfaſst. Nur einem unverständigen Knaben könnten wir es verzeihen, wenn er, unwillig, einen Felsen umstoſsen wollte, der ihm den Weg hindert. Und wollen wir klare Wahrheit sehen, darf unser Blick nicht vor dem Mangelhaften, vor dem Schmerzlichen erschrecken.

Ein überwiegender Drang indessen wird oft, und fast immer, mit Übermaaſs befriediget, und wohl nicht mit Unrecht vernehmen wir häufig die Klage, daſs Wort und Schrift allzusehr von Kunst-Urtheilen überflieſsen. Von Liebhabern hören wir oft empfunden-unkundige; von Gelehrten unempfunden-gelehrte; von Künstlern einsichtsvoll-einseitige; aber nur selten sehen wir kundig-empfundene, empfunden-gelehrte und kundig-umfassende, aus einerley Munde, aus einerley Feder hervorgehen. Wünschenswerth scheint es daher, in einem so überwiegenden Drange, die Begriffe und das Wort zu läutern, und zu untersuchen, was es sey, das zum Urtheilen über die Kunst berechtige, und wir wollen versuchen, einige feste Grundsätze hierüber zu entwickeln.

Der Liebhaber vielleicht sagt: die Kunst ist eine Sprache, die mit Formen, Flächen und Farben zum Auge und zur Empfindung spricht: habe ich nicht Augen und Empfin-

dung? Warum sollte ich kein Urtheil haben? Der Gelehrte hat die Classificationen vorhandener Kunstwerke verschiedener Zeiten und Meister aus Geschichtsbüchern sich eingeprägt, unternimmt es, im Gefühl des Besitzthums seines Wissens, sie zu ergänzen; und glaubt, daſs nur er es sey, der das volle Licht über Gehalt und Natur der einzelnen Werke anzünden könne. Der Künstler endlich verwirft sie beyde, behauptend, daſs nur der, welcher eine Sache übe, zu der nothwendigen Erfahrung gelangen könne, die zum Urtheilen berechtige, daſs nur das Werk der Hand die volle Einsicht hervorbringe.

Hierauf hören wir Folgendes erwiedern: Der Gelehrte, ist er auch noch so vertraut mit denen, die über den Gegenstand sprachen und schrieben, kennt darum noch nicht den Gegenstand selbst; der Künstler kann sein Übergewicht nur auf sein wirkliches Treiben beziehen; wo aber ist der Künstler, der die Kunst in ihrem ganzen Umfange triebe? Der

Liebhaber endlich, ohne Studium, hat nur die Anlagen von dem, was er werden kann. Alles aber, was alle drey haben, und was jedem von ihnen mangelt, möchten wir in dem vollkommenen Urtheiler vereinigt wünschen.

Jedoch, der Menschen Wissen ist Stückwerk; ja, wir werden im Verlauf dieser Bemerkungen sehen, daſs der Besitz einiger dieser Eigenschaften denjenigen der anderen zum Theil ausschlieſse, und die Vollkommenheit selbst zur Unvollkommenheit zwinge. Erwägen wir nur vorläufig die Mannichfaltigkeit, so wie die Vielseitigkeit der Kunst. Sie hat, als ein Abbild der Natur, nicht nur die Mannichfaltigkeit dieser, von der Eiche bis zum Haidenstrauch, vom Weltmeere bis zum Mühlbach, vom Greise bis zum Säugling, vom Könige bis zum Feldbauer, und den Individuen aller dieser Classen; sondern noch die Mannichfaltigkeit der Individuen, die sich thätig in ihr bewegen, und in denen sich

diejenige der Natur beurkundet, von Raphael und Leonardo da Vinci bis Carolo Dolce und Sasso Ferrato, von Rembrandt und Rubens bis Denner und van der Werff, von Dürer bis Golzius, und die mancherley — auf allgemeine Natur nicht anwendbaren — Beziehungen, unter denen sie gedacht werden kann.

Nicht über alle ihre Beziehungen, besonders die unkünstlerischen, wollen wir uns verbreiten, nicht etwa ihr Verhältniſs zum Staate betrachten, nicht die Frage beleuchten, was für einen Zweck sie habe? eine Frage, die wohl schwerlich ein tiefes Eindringen verräth; denn es antwortet die ewige Natur ohne Anfang und Ende — wir wollen nur dabey stehen bleiben, daſs sie eine Sprache sey, eine Betrachtung, die unsern Zweck am nächsten ausfüllt.

In der bildenden Kunst erhebt sich die Menschheit, gleich wie in Hymnen, zum Himmel, und in ihr spricht die Natur durch

unseres Gleichen zu uns. Es spricht daraus die Nation, die Zeit und der Künstler. Sie spricht zu jedem im Volke, nach dem Maafse dessen, was er entgegenträgt. Und so wird die Sprache nach dem Standpunkte, nach den natürlichen Gaben und der Ausbildung eines Jeden, weniger oder mehr, und nur von einer kleinen Zahl vollkommen, und in hohem Sinne verstanden. Der mufs sie verstehen, wer über sie reden will; und sie in hohem Sinne verstehen, erfodert, wie alle Fertigkeiten, bedeutende Anlagen und fleifsiges Lernen. Es fragt sich aber, unter was für Bedingungen sie erlernt wird?

Wer eine Sprache spricht, und gut spricht, versteht sie gewifs. Aber in Sprachen, so wie in anderen Zweigen des Wissens, sehen wir häufig die gründlichste Einsicht, das heifst die vollkommenste Durchschauung des Sinnes, ohne bedeutende Gaben der Ausübung. Manche, welche Dichter, Geschichtschreiber so auffafsten, dafs sie uns ihren Geist durch

die tiefsinnigsten Erklärungen gleichsam vor unseren Augen auseinander legten, haben weder dichten, noch Geschichte schreiben können. Dieses führt uns auf den Unterschied der schaffenden und beurtheilenden Productivität, auf den Unterschied des Künstlers und des Philosophen.

Wenn dem Jünglinge vor einem griechischen Marmorbilde, vor einer Madonne von Raphael die Augen übergehen, so stand er gewifs nicht wie ein Blinder davor, sondern es war das Schöne in seiner Seele, dem Schönen in der Seele des Bildners begegnend, was ihn so in Aufruhr brachte. Wenn ihn dieses auf den Weg eifriger Betrachtung aller Kunstwerke, die ihm erreichbar sind, zum Studium aller Werkmittel der Kunst und aller Hülfen der Gelehrsamkeit leitet; wenn er in solcher Ausbildung seiner angebornen Gaben, in Form, Farbe und Ausdruck den Sinn der Kunstwerke zu fassen, zum Manne reift, und wir ihn dann denselben von der Kunsterschei-

nung gleichsam ablesen, und nicht nur den Meister nebst seinen Kunstgefährten aus dem Charakter derselben entdecken, sondern auch die Natur des Volks und seiner historischen Beziehungen entwickeln sehen, endlich ihn aussprechen hören, wie die Kunst sich zu Welt, Menschheit und Nation verhalte; so werden wir nicht behaupten mögen, er verstehe nichts von der Kunst, und könnte er keine Hand, keinen Fuſs selbst bilden.

So geschieht, im Angesicht der Kunstwerke, die Bildung des Kunstverständigen. Anders, zum Theil entgegengesetzt, ist die des Künstlers. Während jener durch den Umgang mit Künstlern und Kunstwerken nur sein Urtheil und Wort, unter Berathung der Schriftlehrer, vervollkommnete, geht dieser nicht sowohl zu den Lehrern des Worts, als des Werks, setzt die Lehren lernend ins Werk, seine Haupt-Studien sind Thaten. Er lernt die Werkzeuge selbst führen, die jener nur führen sieht, aus denen die Resul-

tate entspringen, welche jener anschaut, beurtheilt und bespricht. Kurz, jener lernt denken und reden, dieser lernt handeln. Auch er indessen treibt nicht allein das Werk der Hand, sondern auch er wendet den besten Theil seines Denkvermögens darauf, zu ergründen, wie er arbeiten soll, wie die Muster, so er gewählt, gearbeitet haben, und auch er wendet Gefühl und Verstand darauf, die Parallelen unter den gröſsten Werken zu ziehen, und zu seiner Belehrung ihre Unterschiede, Vorzüge und Schwächen gegen einander zu halten. Auch er ist im Lesen, wie im Hören nicht unerfahren, und läſst die Schriften und Worte nicht unbeachtet, welche über die Kunst ihm Licht verbreiten.

Aber — hierin liegt der wesentlichste Unterschied von beyden — während jener das Kunstwerk oder eine Classe derselben im Verhältniſs mit Welt, Menschheit und Volk betrachtet, so bezieht dieser dasselbe zunächst und unmittelbar auf sein Treiben, also auf




sich selbst. Hierin stellt sich der Gegensatz des Künstlers und Philosophen im Felde der Beurtheilung, so wie ihr Verhältniſs zur Kunst und den Kunstwerken, vor Augen, der Gegensatz, welcher die Hauptgrundlinie der vorliegenden Betrachtungen bildet. Die Hände treiben das Werk, die Seele betrachtet die Erscheinung, der Künstler sieht das Kunstwerk zum Theil mit den Augen der Hand, der Philosoph nur mit den Augen der Seele; jener das Werden, dieser das Gewordene; der Künstler das Werk, der Philosoph die Erscheinung.

Auf den ersten Anblick scheint hierdurch die Frage gelöst, und der Künstler, wie der Philosoph in seine Gränzen zurückgewiesen, jedem das eigenthümliche Feld seiner Beurtheilung dargelegt zu seyn.

Aber wir hören den Künstler, mit Recht, einen Satz aus obigen Prämissen benutzend, erwiedern: Wer eine Sprache selbst spricht, versteht sie am besten; wir also, die wir die

Kunst ausüben, haben allein die volle Einsicht, welche das Urtheilen erfodert. Der Philosoph, von seiner Seite, wendet dagegen ein: Ist nicht in vorstehendem Satze selbst der Künstler auf das Werk beschränkt? Zu allen Fertigkeiten gehört Übung; Urtheilen geschieht durch Worte. Er übte das stumme Werk, ich die Beredtsamkeit und philosophisches Denken. Jener also setzt dem Philosophen entgegen: „du hättest wohl ein Wort, hast aber nichts zu sagen“ und dieser erwiedert mit demselben Rechte: „du hättest wohl etwas zu sagen, aber hast keine Worte.“

Beyde Sätze sind grell, beyde sind einseitig; einige Wahrheit enthalten sie; doch diese ist bedingt. Gemäſsigte Meinungen, allein der Wahrheit am nächsten, entspringen indessen nur aus Durchschauung der Extreme. Sie aus den vorgelegten Extremen zu bilden, ist unser Vorwurf; und sie zu entwickeln, führt zu mannichfaltigen Betrachtungen, welche unsere Frage nur aufklären, aber, wegen ihrer

Bedingtheit durch die einzelnen Fälle, nicht in völliger Reinheit lösen können. Nur durch folgende unbedingte Sätze glauben wir den Künstler und den kunstverständigen Philosophen zu vereinigen, und diese sollen daher den nachstehenden Erörterungen, als deren Kern, vorangehen.

1) Talent und Studium sind die Mittel zu Erlernung jeder Fertigkeit.
2) Die Natur ist der Weg zur Kunst.
3) Der geistreiche Mann thut geistreich was er thut.

Wenn diese drey Sätze den Beruf zur Kunst für beyde unbedingt zu bezeichnen und festzusetzen scheinen; so wird dennoch der Künstler wie der Philosoph dieselben den Bedingungen seiner ihm eigenthümlichen Art zu denken wieder unterwerfen wollen. Denn jener erste Satz zeigt noch nicht den Grad des Talents, nicht die Art des Studiums, welche die umfassende Einsicht vollenden können, und beyde sind es, worin der Künst-

ler und Kunstverständige einander entgegengesetzt denken. Der zweyte wird dadurch in der Anwendung mifslich, dafs, wie oben berührt wurde, die Gegenstände der Natur zahllos sind, und kein Mensch gefunden wird, der für alle Theile derselben gleiche Gaben der Erkenntnifs hätte. In manchen derselben wird mancher Künstler vom Kunstverständigen, in anderen dieser von jenem übertroffen werden.

Die Unaussprechlichkeit der Natur und die Unerklärlichkeit der Kunst wird indefs die Mängel des Worts entschuldigen, wenn es das Verhältnifs der menschlichen Fähigkeiten zu beyden nicht ganz durchschaulich machen kann, und wenn wir uns damit begnügen müssen, die Gegenstände dieser Betrachtungen einigermafsen zu zergliedern, um auf begegnende Fälle so viel Licht als möglich zu verbreiten. Der dritte Satz endlich, dafs zur Einsicht in der Kunst es vornämlich auf den geistreichen Mann ankomme, wird darin unsere Zuflucht seyn.

Von
DEM PHILOSOPHEN.

Nicht zu bestreiten ist, daſs der Bewunderte höher stehe, als der Bewunderer, und höher das Schaffen sey, als das Auffassen, Genieſsen und Beurtheilen. Der Urheber eines Kunstwerks hat folglich eine tiefere Einsicht von seinem Werke, als der von der Natur noch so hoch ausgestattete und durch Studium noch so sehr veredelte Philosoph. Dagegen ist es eben so wahr, daſs, einen Gegenstand mit wörtlichen Mitteln beleuchten, ein abgesondertes Feld von dem des Handelns, daſs die Geschicklichkeit das Wort zu führen, eine Fertigkeit für sich sey; und dieses Fach wählte der Philosoph, und bildete sich hierin seinerseits zum Meister.

Der Künstler also ist in dem Falle, den wir hier angenommen haben, zwar in dem

Höheren der Vollkommenere, aber der Philosoph in dem Geringeren, und auch dieser mufs, wenn er anders den Namen des Philosophen verdient, durch das ihm gehörende Übergewicht unsere Einsicht befördern. Denn ist die Kunst das Bild der Natur, so hat der eine Anwartschaft auf das Verständnifs jener, der diese versteht.

Diesen Satz dürfen wir um so sicherer hier aufnehmen, da er von einem der gröfsten Künstler, so die Geschichte kennt, ausgesprochen wurde. Seine Worte, welche in mehreren Rücksichten in die vorliegenden Untersuchungen einschlagen, sind folgende:

„Certamente non deve ricusare il pittore, mentre ch' ei disegna o dipinge, il giudizio di ciascuno, perchè noi conosciamo che l' uomo, benchè non sia pittore, avrà notizia delle forme dell' uomo. — E se noi conosciamo gli uomini poter giudicare l' opere della natura, quanto maggiormente potranno giudicare i nostri errori.“

Leonardo da Vinci.
Trattato della pittura Cap. XIX.

Die dem grofsen Leonardo, wie allen Männern von richtigem Selbstgefühl, eigene Demuth erinnert ihn, den Philosophen, dafs auch er dem Irrthum unterworfen sey, und in dem Buche selbst, wo er als Meister in der Kunst, sich als Lehrer der Künstler darstellt, verlangt er von diesen, dafs sie das Urtheil auch derer achten, die keine Künstler sind, und lehrt, dafs solche Irrthümer auch von diesen entdeckt und gerügt werden können.

Wir gedenken dieser Worte seines gepriesenen Tractats über die Malerey gerade hier, wo von der Classe der Künstler die Rede ist, die sich zu den Philosophen wie die Bewunderten zu den Bewunderern verhalten, um damit anzudeuten, dafs, wenn der Sprecher dieser Classe den Philosophen, oder, wie er sagt, denen, welche die Natur kennen, das Wort einräumt, die unter ihm Stehenden dasselbe noch weniger werden zurückweisen dürfen. Die Classen der Künstler werden

wir weiter unten zu entwerfen versuchen; und hier bey dem einen Haupttheile unserer Betrachtungen, nämlich dem, über Verständniſs der Kunst, ohne deren Ausübung, unter Zustimmung jenes groſsen Künstlers und seines Gleichen, verweilen.

Gleichwie jeder groſse Künstler ein geborner Philosoph ist, wie wir dieses so oft in tief empfundenen und gedachten einzelnen Aussprüchen der Dichter oder Bildner wahrgenommen, so konnte es auch nicht das Geschäft des Leonardo da Vinci seyn, die Sache der Kunst aus der Philosophie verbannen zu wollen, und die Competenz zum Urtheilen in ihrem Gebiete seinen nicht-bildenden Mitphilosophen streitig zu machen; sondern gewiſs gehört die anscheinende These, das Urtheilen sey an die Ausübung geknüpft, nur einem oberflächlichen Begriffe von dem Wesen der Kunst. Denn die groſsen Männer in der Kunst nehmen, als Philosophen, in der Geschichte wahr, was für tiefergreifende

Wechselwirkungen Kunst und Nationen von einander erfahren; sie sahen in der Physiognomie der Kunstwerke die Epochen des National-Standpunktes und erkannten darin, daſs die Kunst sich nur nach Nationalgesetzen entwickelt; und so sahen sie mit ihrem Blicke in das Erschaffene, daſs die Künste, aus dem Schooſs der Nationen ersteigend, mit diesen erwuchsen und vergingen, folglich stets ein Verhältniſs des Nehmens und Gebens zwischen Künstler und Nation sey. Wie nun die Leonardo's Anführer der erschaffenden, so sind die Philosophen der Kunst Anführer der beobachtenden Classe: ein auffallender Widerspruch aber würde es seyn, die Nationen, und so deren Sprecher, mit ihrem am Tage liegenden groſsen Einflusse, unwissende Zuschauer nennen zu wollen. Sie, die groſsen Männer, denken nicht so klein von der Würde der Kunst, daſs sie das

— — didicisse fideliter artes
Emollit mores nec sinit esse feros

des Ovid, nur auf die geringe Zahl der Künstler beschränken, und behaupten sollten, diese, für Blinde schaffend, seyen die Einzigen, an denen die hohe Gewalt der Kunstwerke, das Erhabene im Menschen hervorzurufen, zu nähren und auszubilden, sich darthäte; vielmehr erkannten sie, daſs die Kunst nicht einer Classe, sondern der Menschheit gehöre, die Philosophen folglich nicht allein das Recht, sondern vielmehr den Beruf haben, über dieselbe nachzudenken, und den Werth dieses edlen Besitzthums der Menschheit durch Verbreitung klarerer Anschauung zu erhöhen.

Von ihnen ward es erwogen, was Pericles dem Phidias, was Bembo dem Raphael war, und wie es stets hochbegabte Männer waren, die ihr Leben, oder einen Theil desselben, der Betrachtung und Beförderung der Künste widmeten.

Das Genie ist es, was in dem Dichter, dem Philosophen, die unergründliche Natur

ausspricht; das Genie auch, was dem bildenden Künstler gleichsam die Schleyer der Natur durchdringlich macht. Wollte nun dieser dem Philosophen das Verständniſs der Kunstwerke bestreiten; so hätte er ja gegen sich selbst ein noch härteres Urtheil ausgesprochen; denn dem kunstverständigen Philosophen sind die Mittel der Kunst nicht unergründlich, wie ihm das Geheimniſs der Natur.

Ein Kunstwerk verstehen, heiſst nichts Anderes, als, mit Genie beschauend, in denselben Regionen der Seele thätig werden, in denen der Bildner beym Erschaffen es war. Diesen Anschlag der Saiten — um ein bekanntes Bild zu gebrauchen — welchen jeder schöne Moment, der ein beschaulicher Gedanke ward, in zwey übereinstimmenden Seelen hervorbringt, sollte nur die bildende Kunst ausschlieſsen, nur der Griffel und Pinsel ein Hinderniſs so erhabener Bezüge des Menschen mit dem Menschen seyn? Solches behauptend, müſste man zugeben, daſs die

Werkzeuge der Künstler von der Menschheit ausschlössen, und die bildende, die traurigste aller Künste sey, während sie doch die beliebteste, die allgemein ansprechendste ist.

Wird die Schönheit, die göttliche Majestät, die Fülle der Jugend, die Klarheit eines Wassers, die Wärme eines Abends, die Frische eines Morgens, nur von Künstlern erkannt? In der Natur doch gewiſs nicht; folglich auch nicht in Kunstwerken, indem diese, wenn sie gut sind, denselben oder ähnlichen Eindruck auf das menschliche Gemüth hervorbringen.

Die Kunst ist etwas Historisches. Kein Kunstwerk wird ganz begriffen, wenn nicht als Glied in der Geschichte der Menschheit betrachtet. Wir sehen die Zeit eine solche Gewalt über die Künstler ausüben, daſs nicht der reichste und mächtigste König, nicht der hochbegabteste Künstler ihren Lauf zu hindern vermag; daſs die Hand des ungläubigen

Pietro Perugino, gleichsam wider Willen, gezwungen war, Andacht und Glauben in seinen heiligen Familien darzustellen und zu befriedigen; daſs zur Zeit der gesunkenen Kunst das begabteste Genie umsonst nach dem Style ringt, welcher die Epoche eines Phidias, eines Raphael bezeichnet. Denn das noch so hohe Wirken des Einzelnen bewegt sich nicht über die Grenzen des Zwanges der höhern Nothwendigkeit hinaus, und die Kunst ist Eigenthum des Volks. Der eine thut, was der andere denkt und will.

Nur durch historisch-philosophische Mittel wird uns klar, wie die heilige Saat der Kunst, in den Schoos der Nation gefallen, nach deren Natur, Verhältnissen und Schicksalen, mehr oder weniger gedieh, wie dieselbe gleichsam zu einem Baume emporwächst, der in Zweigen und Blättern, Blüthen oder Früchten, alle Charakterzüge desselben, die gröſsesten wie die kleinsten, an sich trägt, gleichsam die Entwickelungsge-

schichte des Volks in Gestalten verkündend. Nur durch solche Studien erkennen wir, wie Nationen, in einer Folge von Jahrhunderten, den Unterricht der Natur empfangen haben müssen, bevor sie das nationell-allgemein anerkannte, durchgefühlte Bild ihrer Gottheit, und so ihre Kunst, vollendeten; sehen aus dem fabelhaften Dädalus und dem bekannteren Onatas, einen Phidias hervorgehen, aus der durch Giotto, Simon Memmi, Mosaccio, Fra Bartolomeo entwickelten Reife der National-Jahrszeit den Raphael erwachsen; sehen den Giotto vor ihm, vielleicht den Domenichino nach ihm, zum Theil mit ähnlichen Gaben, etwas Anderes geworden; indem jener sich nicht über die Kindheit erheben konnte, dieser, sammt tüchtigen Gefährten, mit seiner Jugendkraft in die alternde Zeit der Nation verfließsen mußste. Eine Sommerblume, und so auch Raphael, nimmt mit Recht den eignen Ruhm für sich allein, und theilt ihn mit Niemandem. Gleichwohl zeigt

die Geschichte, dafs die Natur dem Keime ihrer Saat die Entwicklung zum Hochpunkte versagt, bevor sie, die Natur, in der Folge der Jahresthaten, sich bereitete, die Blume zu empfangen. Diese wächst nicht in der Luft, trägt nicht ihr Schaffungswort im eignen Munde, sondern der reiche Schoofs ihres Grundes, der sie emportrieb, versammelte für sie die rechten Säfte ihres Werdens und ihrer Vollendung. Dem Einzelnen vertraut sich nicht die Natur: sie will einen gröfseren Schüler, die ganze Nation, Jahrhunderte lang, um sich erkennen zu lassen. Zwischen Dädalus und Phidias liegen vier, zwischen Cimabue und Raphael dritthalb Jahrhunderte.

In solchen Studien erfahren, in solchen Kennzeichen bewandert, sehen wir den scharfblickenden Alterthumsforscher aus der kleinen Zahl von Bildwerken und Fragmenten, welche, von barbarischer Zerstörung zurückgelassen, sich wie wenige Blätter zu einem grofsen Buche verhalten, den Geist und die

Geschichte der alten Völker mit den Kunstwerken in Übereinstimmung darlegen. So vor Allen, und zuerst Winkelmann. Er konnte keine Statue bilden, ja schwerlich eine Hand zeichnen; manche Irrthümer, vornämlich der Zeit angehörend, manche Miſsgriffe in Schätzung des Einzelnen, sind ihm nachzuweisen. Aber wer von diesem groſsen Kundigen der Geschichte der Menschheit, von diesem groſsen Philosophen der Kunst, der zuerst mit tönenden Worten gesagt, wie Apollo, Jupiter, Herkules, Venus, wie Bachus durch die Mittel des gestalteten Steins ausgesprochen waren, wer von ihm behaupten wollte, er habe die Kunst nicht verstanden, würde das sechzigjährige Zeugniſs von ganz Europa gegen sich haben, würde entweder, seine eigenen Ohren Lügen strafend, vergessen, was er von ihm gelernt, oder, zu eigenem Nachtheile bekennen, daſs er von ihm zu lernen versäumte, und würde insonderheit das Zeugniſs der vornehmsten Künstler selbst

gegen sich haben, indem die Werke des grofsen Winkelmann vornämlich in ihren Werkstätten zu finden sind; Werke, die öftere neue Auflagen erforderten, als die irgend eines Künstlers.

Unverkennbar gehören solche Studien denen der Weltweisheit an. Die Werkausübung aber, zu welcher die Lebenszeit eines Künstlers kaum hinreicht, führt eher davon ab, als dazu hin, aus den vielfachen und vielseitigen Gründen der Geschichte der Menschheit und Nationen, Erscheinungen empor steigen zu sehen; und unverkennbar mufs das Wort eher den Wortgeübten, als den stumm-Handelnden, eher denen die beobachten, als denen die zu beobachten geben, zustehen. Der Künstler weifs, der Philosoph weifs zu benennen.

Ähnliche Betrachtungen scheinen es zu seyn, auf welche gestützt, Leonardo da Vinci seinen Schülern die Lehre giebt, die

Einsicht aller, welche die Natur kennen, über ihre Werke zu nutzen.

Nachdem wir nun den Beruf des Philosophen der Kunst zum Verständnifs der Kunstwerke zu begründen versuchten, müssen wir der Beschränkungen gedenken, welchen die Classe der werklosen Beurtheiler theils immer, theils oftmals unterworfen sind.

Zuvörderst leidet der Satz, dafs demjenigen die Kunst gehöre, wer die Natur besitzt, die nothwendige nähere Bestimmung, dafs nicht jeder, auch noch so lebhafte und thätige Sinn für die Natur, ja keinesweges jede, auch noch so bedeutende, dichterische Anlage, nothwendig die Fähigkeit zur Würdigung des Malerischen und Plastischen in sich schliefse. Denn wäre dieses, so würden Poesie und Bildnerey nicht zwey verschiedene Künste seyn; von denen jene mehr durch unsichtbare Fäden die Seele des Hörenden und Sängers zusammenknüpft, diese hingegen nur von dem für Gestalten, Linien, Flächen und Farben offe-

nen Auge verstanden wird. Ermessen wir, wie wenige Gedichte es giebt, welche Anlässe zu Gemälden darbieten, und wie manichmal der tönende Mund eines Dichters seine Begeisterung über das malerisch minder Bedeutende, das Höhere übergehend, an den Tag legt, weil er das Werk der bildenden Kunst, ohne den Sinn für das sichtbare Bild, nur in sich selbst, nicht aber in der Seele des Bildners zu sehen vermochte.

Gedenken wir ferner der groſsen Zahl angehender Kunstliebhaber, die längst Bekanntes entdeckend, oft zu willig ihre Tagebücher uns öffnen, bevor sie erwogen, daſs die Sprache der Kunst fleiſsig erlernt seyn will.

Allein nehmen wir immerhin an, daſs diese Sprache, unter Begünstigung der glücklichsten Anlagen, erlernt wurde, so wird doch der, welcher den Namen eines Philosophen der Kunst auch in vollem Maaſse verdient, sich sagen müssen, daſs seine Einsicht in eini-

gen Zweigen niemals diejenige eines bedeutenden Künstlers erreichen könne.

Die Philosophen bildeten ihre Kunst-Einsicht vornämlich nach den anerkannten vornehmsten Meisterwerken. Machte nun gleich das Studium der Kennzeichen des Gehalts derselben, verbunden mit dem der Mythologie und Vergangenheit, sie zu Kunstkennern in Beziehung auf die Geschichte der Menschheit; so waren doch sie es nicht, welche den Werth jener vornehmsten Werke aus eigenen Mitteln entdeckten. Schon waren dieselben der Welt bekannt; und, ohne deshalb Nachbeter zu seyn, blieb doch ihre kritische Fähigkeit, alle Grade des Werths in Kunstwerken auf die gehörige Stufe zu stellen, mehr oder weniger ungeübt. Anders ist es mit dem Künstler. Mag dieser immer seine Bildung auf dieselbe Weise beginnen, so ist deren Fortgang ihm für Kenntniſs des Einzelnen weit vortheilhafter. Denn, während der Philosoph mehr mit seinen nach den höchsten Mustern gebildeten

Ideen und den Schriften umging, welche diese empor brachten, so lebt der Künstler mehr unmittelbar im Umgange mit der Masse der Bildwerke, deren Sprache ihm näher liegt, als die der Schrift, und welche, unmittelbar in sein Treiben einschlagend, mit höherer Emsigkeit von ihm aufgesucht und durchdacht werden mufsten, um sie nachzuahmen oder ihre Mängel zu vermeiden. Nothwendig mufste hierdurch sein Blick täglich an Feinheit, sein Urtheil an Schärfe gewinnen, um die Grenzen der Abstufungen vom Höchsten bis zum Geringsten abzusondern, eine Fertigkeit, welche dem Treiben des blofsen Kenners entfernter liegt, und die auch sein gröfster Eifer, seine thätigste Aufmerksamkeit, mit müfsiger Hand, ihm nicht erringen können.

Vornämlich in die Classe der Kunst-Gelehrten gehören ferner die Pedanten. Einem Grade von Beschränkung auf seinen Gesichtskreis wird Jeder unterworfen seyn,

auch selbst der gröſseste Mann. Die gefährlichste dieser Beschränkungen aber ist die, welche anerkannte, glänzende Autoritäten für sich anführen kann. Wer, von der herrschenden Hoheit der Werke eines Phidias durchdrungen, seine Bewunderung mit der eines Pedanten theilt, wird, trotz einer solchen Übereinstimmung, das ganze Unbehagen entgegengesetzter Sinnesart empfinden. Denn ein Pedant verhält sich zu Werken dieser Art, wie ein Zirkel zur Begeisterung des Schönheitsgenusses. Und dieser Vergleich scheint ihm noch einen zu hohen Platz zu gönnen; denn die Werkzeuge der Geometrie haben, auſser einer hochwichtigen Sphäre an sich selbst, noch einen erläuternden Zusammenhang mit dem Wesen der Schönheit. Nur wer dieses empfindet, kann einen solchen Zusammenhang auffassen und erläutern; der Pedant hingegen, Miſskenner und nicht Kenner der Kunst, gebraucht jene Werkzeuge nur dazu, um sie falsch anzuwenden, und ist

daher ihrem Wesen fremd und entgegengesetzt; indem er durch seinen Regelfrost, der nur auf der Verwechselung der Sache mit dem Raume, den sie einnimmt, beruhet, sich dessen unwürdig macht, was er zu besitzen sich anmaſst und rühmt. Gewissermaſsen dringt er ein in die Gegenstände seiner Betrachtung, aber er holt ein widriges Skelett hervor und wirft die Schönheit hinweg. Anstatt sie zu erläutern, entstellt er sie. Für den Unkundigen aber ist er höchst gefährlich, weil er die falsche Evidenz, auf die er sich stützt, in unwiderleglichen Maſsen und Zahlen vor die Augen legen kann: mit der Untrüglichkeit des Zirkels betrügt er die Kunst.

Alle Systeme werden vor Gottes Augen verfehlt dastehen; denn die Natur wird von keinem menschlichen Auge gesehen, wie sie ist; Systeme aber sind durch menschliche Mängel bedingte, regelmäſsige Gebäude, in welchen den reinen, den absoluten Theilen der Natur Wohnungen angewiesen werden;

es folgt daher von selbst, daſs diese nicht behaglich darin wohnen könne.

Dennoch haben Regeln, nach Mustern gebildet, den wesentlichen Nutzen, hohe Werke anschaulicher zu machen, und die Grenzen des Meſsbaren zu bezeichnen; aber nur für den sind sie vorhanden, der, mit dem Geiste über der Materie schwebend, sie dann zum Schilde zu gebrauchen, dann zu verachten versteht. Der Sclav derselben kann vor den Mängeln, die überdem mannichmal eingebildet sind, zum Genusse nicht kommen, übt das Tadeln im Kleinen, nicht aber das weit schwerere Loben im Groſsen, ärgert sich am Geringen und versäumt die Freude am Hohen. Wer aber beym ersten Anblicke eines Gemäldes von Raphael über einen fehlerhaft gezeichneten Finger herfällt, verdient nicht davor zu stehen. Müssen Gemälde nicht voller Seelengehalt seyn, die mit sichtbaren Zeichenfehlern zur Bewunderung hinrissen; und was für Ansehn kann die Zirkelgerechtigkeit

verlangen, da die ausgemessenen Gliedmaſsen, unbelebt, uns kalt lassen?

Durch diese Bemerkungen glauben wir die Grenzen bezeichnet zu haben, innerhalb deren der Kenner zum Worte berechtiget sey, wo er zum Heile der Kunst und zur Beförderung der Wissenschaft sich zum Reden berufen fühlt. Wir schlieſsen diesen Absatz mit einer Definition desselben. Unter dem wahren Kenner verstehen wir den, welcher durch Talent und Studium nicht nur die bildbare Natur und ihre Kunstwerdung, sondern auch die Mittel und Werkzeuge der Kunstausübung durchschauet und in bedeutendem Grade aussprechen kann.

Von
DEM KÜNSTLER.

Wir wenden uns zur Entwickelung der oben, bereits einleitend, berührten Frage, in wie fern dem Künstler, als solchem, das Wort über die Kunst und Kunstwerke zustehe?

Im Allgemeinen ist oben erinnert worden, daſs Erfahrung und Fertigkeit in dem, was der Beredtsamkeit angehört, beym Künstler in der Regel nicht zu suchen seyen; denn nicht nur die Wahl des stummen Werks zu seiner Bestimmung, zeigt, daſs die Natur seiner Anlagen ihn zu diesem hinwies, sondern auch seine Studien sind jenen Fertigkeiten an sich nicht günstig. Wenn gleichwohl das Wort offenbar leichter als das Werk zu erlernen ist, und das Leben selbst dem Ideenreichthum des Künstlers tausend Mittel entge-

genbringt, es auszubilden; wenn Raphael und Michael Angelo u. A. Dichter, und Leonardo da V., Dürer, Mengs und Reinolds uns durch ihre Abhandlungen nützlich waren; wenn endlich selbst auf die vorliegenden Erörterungen die gesprochenen Worte mancher Künstler fruchtbaren Einfluſs hatten; so fehlt es freylich nicht an Ausnahmen; aber dennoch dürfte jener Satz, aus der Natur der Sache flieſsend, von diesen vielseitigen Untersuchungen, als ein darin verkettetes einstweiliges Abstractum, mit Anerkennung besonderer Fälle, nicht hinweggewiesen werden können; denn nur richtig begründete Abstracta bringen die reinen Elemente der Betrachtung an den Tag, mit Aufstellung derselben wird nicht behauptet, die mehr oder minder auf dieselben anwendbaren, und mit richtiger Urtheilskraft daran zu passenden einzelnen Fälle erschöpfen zu wollen.

Übrigens mag es für einen anderen Ort vorbehalten bleiben, zu zeigen, daſs die eben

genannten Autoren in ihren Schriften mehr wie redende Künstler, als wie Philosophen der Kunst zu betrachten, daſs die festen Theile ihrer Schriften mehr die Ausübung, als die Philosophie der Kunst befördern. Die Werkerfahrung also desjenigen, aus dessen Händen Werke der Kunst hervorgegangen, ist es, was ihm über ähnliche Werke Anderer eine Art von tieſer Einsicht nothwendig begründen muſs, welche demjenigen, der nicht selbst Hand anlegte, unmöglich zu statten kommt; denn diesem kann eine Erfahrung nicht beystehen, die er nicht gemacht hat. Will ein Magistrat sich der vollständigsten Beurtheilung eines Baues versichern, so zieht er, mit Recht, Baumeister zu, ihn zu untersuchen; will ein Fürst Kunstwerke erwerben, so trägt er Künstlern desselben Faches ein Gutachten auf. Den Hergang der Entstehung eines Werks, die Umstände, welche irgend ein Resultat hervorbrachten, durch thätige Erfahrung zu kennen, trägt wesentlich dazu bey,

die Bedeutung, so der Theile, wie des Ganzen, zu verstehen. Aus demselben Grunde studirt ein bildender Künster Anatomie, um den Motiven der Gestaltung und Bewegungen nachzuspüren, ein Rechtsbeflissener die Geschichte der Gesetze, um, durch Erforschung der Anlässe, Licht über den Sinn zu bekommen. Solche Motive, solche Anlässe, erkennt das Auge des Künstlers in den Kunstwerken Anderer dadurch, dafs er ähnliche Wege wie der zu Beurtheilende betrat.

Allein diese Vortheile, so unverkennbar sie sind, geben doch nur ein Übergewicht, und haben darum gegen den nicht damit Betheiligten keine ausschliefsende Wirkung. Denn die Bekanntschaft mit der Entstehung des Hervorgebrachten ist keinesweges der einzige Weg zur tiefen Erkenntnifs desselben. Wir reden von Erscheinungen und deren Sinn. Treten jene schön und dieser klar ans Licht, was kümmern den Beschauer, als solchen, die Mittel? Nicht w i e es geschah, sondern

was geschah, ist die Frage; der wahre Kundige aber, da er, wie oben ausgesprochen wurde, die bildbare Natur und deren Kunstwerdung kennt, begreift Anlässe und Motive der Erscheinung durch die Anschauung allein, und zwar — so sprachen wir schon oben aus — noch mit stärkerem Rechte, als der Künstler die unerforschlichere Natur in ihren Andeutungen versteht. Wir lesen nicht deswegen hohen Geist in einer erhabenen Stirn, ein fühlendes Herz in schwellenden Lippen, weil wir solche Theile mit dem Messer zerlegten.

Die Werkzeuge der Kunst führen, giebt, ferner, noch keinen Rang in ihr, und wenn der letzte Maurer nicht ein Baumeister, so ist nicht jeder ein Künstler, der eine Zeit lang den Griffel oder Pinsel geführt hat. Wohl Manche üben die Kunst aus, die den göttlichen Funken nicht haben, Manche aber haben den göttlichen Funken, welche die Kunst nicht üben. Raphael, wären ihm seine Hände

abgehauen gewesen, würde der erste Kunstkenner gewesen seyn. Manchem, mit ihm verwandten, sind die Hände genommen, oder gebunden, durch Verhältnisse, Schicksale, Hindernisse, vielleicht durch physische, ja selbst geistige Eigenschaften, die ihnen, wenn gleich Kunstverwandten, die Ausübung verbieten.

Vorzügliches Licht hoffen wir über diesen Gegenstand zu verbreiten, wenn wir die Stufen der ausübenden Künstler, im Allgemeinen, zu entwerfen versuchen. Vier Classen, scheint es, lassen sich, nach den Stufen, die sie in der Menschheit einnehmen, von ihnen bilden:

1) Die Classe der bloſsen Werkmänner. Sie schaffen instinctmäſsig, und sind so sehr auf das körperlich Sichtbare und dessen Ausübung beschränkt, daſs sie weder sich noch Anderen darüber Rechenschaft geben können, und das unsichtbare Wort weder von ihnen aus, noch zu ihnen eingeht.

2) Die denkenden Künstler. Sie üben die Hand, während der Gedanke über die Thaten wacht. Denkend, bezieht sich all ihr Treiben auf das Künstlerhandeln; und, waren sie, schaffend, ihre stets thätigen eigenen Beurtheiler, so müssen sie nothwendig tiefschauende Einsicht über den Zusammenhang der Werke ihres Gleichen haben. Da aber ihr Denken nur auf das Kunst-Erlernen und Ausüben beschränkt blieb, so werden sie auch in den Werken ihres Gleichen mehr mit den Augen der Hand, als der Seele schauen, mehr die That, als den Sinn auffassen. Diese Classe ist es daher, welche in oben stehender Einleitung dem Philosophen entgegengesetzt worden; denn was die nachstehend Bezeichneten mehr leisten, gehört nicht allein in das Gebiet der Kunst, sondern auch der Philosophie.

3) Die philosophischen Künstler. Diese Classe ist die bunteste von allen; denn philosophische Eigenschaften gehen den Geist an,

und nicht die Hand; aber, wechselwirkend, läutert der Geist die Hand, wird jener von dieser erleuchtet. Daher sind die durch eine solche Vereinigung von Fähigkeiten beglückten Künstler fruchtbar für die Wissenschaft und gehören zu den hohen Zierden der menschlichen Gesellschaft. Die Natur gewährte ihnen die Gunst einer bestimmten Richtung, auf welche sie all ihr Denken und Treiben zurückführen, das Treiben des Schönen eine aus ihrem Thun hervorleuchtende Anmuth, der Tact ihres im Suchen nach den Gründen der Dinge geübten Geistes billige Würdigung alles Bedeutenden, ihre Phantasie hohe Ideale, ihre Einsicht Demuth im Selbstgefühl. Aber in diese Classe gehören auch die, welche, zur Kunst berufen, weniger Geschick der Hand, als Vermögen des Geistes von der Natur empfingen; die, mit der Kunst im Umgange, und in Liebe zu ihr erwuchsen und reiften, und auch in unzulänglicher Ausübung, Erfahrung so wie Ein-

sicht erweiterten. Einige zogen, in richtiger Selbstschätzung, ihre Hand vom Werke zurük; Andere verwerfen heute, was sie gestern thaten; noch Andere bieten ein warnendes Bild des blinden Egoismus dar, indem sie außer sich die feinste Critik ausüben, und sich selbst in den unglücklichsten Erzeugnissen gefallen. So kann es geschehen, daſs gute Künstler schlecht, schlechte Künstler gut sprechen; ja, die besten Sprecher leisten selten viel. Endlich

4) die Helden der bildenden Kunst. Ihre Werke gehören in die Weltgeschichte, sind der Inbegriff des Vermögens ihrer Nation, bezeichnen den Hochpunkt der durch Jahrhunderte der Entwicklung vollendeten Nationalkraft. So wie Homer, Sophokles, Shakspeare, Göthe, als groſse Dichter, so sind jene, als groſse Bildner, nothwendig groſse Philosophen: denn wer gleichsam Welten erschafft, muſs die Welt als ein Weiser beschauen. Sie selbst erfüllten die Aufgabe

nicht nur eines Werks, sondern der Kunst, ihr Blick in die Tiefen der Schöpfung leitet daher ihre Gedanken, nachdem sie über die Mühseligkeiten der Werkmittel triumphirten, weit über die Schranken der Werkbeziehungen hinweg, sie sehen die Kunst im Verhältniſs mit allem Erschaffenen, als eine Erscheinung in der Menschheit, und von dieser Seite trifft ihre Sphäre mit der der Philosophen zusammen.

Immerhin mögen solche Classificationen zum Theil idealisch seyn, und nur wenige Individuen unbedingt davon getroffen werden; sind ja sogar im Labyrinthe der menschlichen Brust die höchsten und niedrigsten Eigenschaften oft mehr beysammen. Jedoch, wenn auch der uns im Leben begegnende Fall nur mit Einschränkungen in eine derselben gehören möchte, so hoffen wir doch durch Entwerfung derselben die Erkenntniſs des Gegenstandes gefördert zu haben; denn nur Absracta stellen, wie gesagt, den Begriff rein ins

Licht, und nur wenn dieser klar, ist die Anwendung möglich.

Nicht zu viel dürfte es nach dem Bisherigen gesagt seyn, daſs es sehr ehrenwerthe Künstler geben könne, die nicht zu sagen wissen, was die Kunst sey; gleichwie mancher Träumender zur Auslegung seiner Träume eines Anderen bedarf. In Folgendem wollen wir nun die hieran sich schlieſsenden Untersuchungen über die Schwierigkeiten weiter verfolgen, welche das Urtheil, selbst der Künstler, über Werke der Kunst beschränken. Und wenn es uns zu zeigen gelingt, daſs selbst die gröſsten Künstler solchen Schwierigkeiten unterworfen sind, so werden dieselben mit stärkeren Gründen die geringeren treffen.

Wenn es wahr wäre, was zuweilen mit zu geringem Bedachte gesagt wurde, daſs nur Künstler ein Kunstwerk beurtheilen könnten, müſste es dann nicht ein Geheimniſs geben, zu dessen Erkenntniſs unfehlbar derjenige

gelangte, der einige Zeit den Griffel oder Pinsel geführt; eine Erkenntniſs, in welcher wie in einem Maſsstabe oder Gesetzbuche, jeder Künstler Kraft Ausübung der Kunst über den vorkommenden Fall eine sichere Entscheidung fände? Aber, ganz dem entgegengesetzt, belehrt uns die Erfahrung, daſs sich kaum in einer anderen Classe, welche der Sprachgebrauch unter einerley Namen begreift, so mancherley Grade und Schattirungen der Ansichten, und folglich so viele Anlässe zu Miſsverständnissen und irrigen Auslegungen finden, als unter ihnen. Nicht heftiger wohl kann unter irgend einer Classe gestritten werden, als es von Künstlern oft geschieht, wenn sie den Werth irgend eines Kunstwerks gemeinschaftlich untersuchen. Und nicht nur in Nebensachen, sondern über die wesentlichsten Theile, als die Conception der Idee, den Werth der Composition, die Zeichnung, sehen wir nicht selten die durch Fertigkeit so wie Einsicht ausgezeichnetsten

Künstler in lebhaftestem Streite begriffen. Nun muſs doch von zwei Streitenden der eine irren; und wenn dieser ein Künstler ist, was sollen wir von der Untrüglichkeit ihres Maſsstabes denken? Ist es nicht ein häufig wiederkehrender Fall hier in Rom, daſs über die vornehmsten Werke in einer Kunstausstellung sich die Künstler selbst sogleich in zwey oder mehrere Partheyen theilen, von denen die eine das Werk oft eben so ausschweifend zum Himmel erhebt, wie die andere es herabsetzt?

Freilich spielen in solchen Fällen Parthey und Persönlichkeit oft eine zu bedeutende Rolle. Allein dieser Einwurf zählt, wenn gleich in gewissem Betracht das Wesen des Künstlers tief berührend, nicht so viel, als es beym ersten Anblicke scheint; denn von Parthey und Persönlichkeit, in Beziehung auf Lebensverhältnisse, werden wohl mehr die geringeren Künstler beherrscht, auf deren Urtheil es weniger ankommt, als die höheren,

deren Gesinnung zu sehr von Ehrfurcht für ihre Kunst beseelt ist, als daſs sie nicht — wie häufige Beyspiele uns lehren — die Kunst selbst in einer verhaſsten Person lieben sollten. Wenn aber auch diese, von persönlichem Widerwillen beherrscht, ihre Kunst zuweilen vergessen sollten, — denn wer lobt nicht lieber den Geliebten, als den Verhaſsten? — so finden wir schon in dieser Betrachtung einen der Gründe, welche jener Unbefangenheit des Urtheils entgegentreten, die zu jedem vollgültigen Spruche erfodert wird, die aber jedem Künstler, als solchem, in Beziehung auf das zu beurtheilende Kunstwerk, gebricht, wie wir in Folgendem beleuchten wollen.

Die Persönlichkeit nämlich, welche so eben hier angedeutet wurde, findet Statt zwischen der Person des beurtheilenden Meisters und der Person desjenigen, dessen Werk beurtheilt wird. Eine solche Persönlichkeit gehört zu den Ausnahmen; eine andere hin-

gegen giebt es, welche ohne Ausnahme Statt findet, diejenige nämlich zwischen der Person des ersteren und dem zu beurtheilenden Werke, und diese ist es, welche wir in nachstehenden Bemerkungen betrachten.

Auch dem geschicktesten und erfahrensten Richter sind Urtheilssprüche, durch weise Gesetze, verboten, wenn aus der Entscheidung des Falles seiner Person ein Vortheil oder Nachtheil erwachsen kann, wenn er in dem Ausgang der Entscheidung persönlich interessirt ist. Nun ist jeder Künstler, je mehr er den Namen eines solchen verdient, mit dem ganzen Treiben, das seine Existenz ausfüllt, also mit seiner ganzen Persönlichkeit, der Kunst verpflichtet, denn alles was darin geschieht, gehört der Gemeinschaft an, deren Mitglied er ist. Je näher das zu beurtheilende Werk seinem eigenen Treiben liegt, desto befangener ist er, denn desto mehr muſs er es nothwendiger Weise mit seiner persönlichen Kunstübung in Beziehung bringen, also

persönlich dabey interessirt seyn. Hierin zeigt sich, daſs nicht, wie in anderen Fällen, Erfahrung und Sachkenntniſs, den tauglichen Richter, auch in Kunsturtheilen, begründe; sondern daſs gerade seine Einsicht ihn, durch Befangenheit, zum verdächtigen Richter mache. Denn, während wir den Künstler gerade dann am erfahrensten in Beziehung auf das Kunstwerk kennen, wenn der Zweig seines Treibens mit dem des gedachten Werks identisch ist, — so wie der Historienmaler den Historienmaler, der Landschaftsmaler den Landschaftsmaler am leichtesten versteht, — so hat er in solchem Falle weniger das Kunstwerk, als sich selbst vor Augen, und wird von dem Gedanken beherrscht, wie das vorliegende Werk sich unter seinen Händen ausnehmen, wie er selbst darin erscheinen würde.

Diese vielleicht ans Paradoxe gränzende Behauptung wird in Folgendem ihre Begründung finden.

Das Verhältnifs des beurtheilenden Künstlers zu dem vorliegenden Kunstwerke löst sich in vier alternative Fälle auf. Nämlich entweder findet er das Kunstwerk über sich, oder seiner Sphäre gleich, oder unter sich, oder endlich nur anders, als sich selbst.

Im ersten Falle wird er es entweder nicht auffassen, und dann ist sein Urtheil ganz ohne Werth; oder, wenn er von edler Natur ist, wird er es, in seiner Bewunderung und im Gefühl seiner Schwäche, zu hoch erheben; wenn er unedel ist, es herabsetzen und die Vorzüge verdecken.

Im zweyten wird sein Egoismus billig entschuldigt werden, wenn er, sich selbst wiederfindend, es überschätzt.

Im dritten wird seine Überlegenheit ihn berauschen, und leicht eine triumphirende Geringschätzung ihn hindern, das Verdienst anzuerkennen.

Im vierten Falle endlich wird er das von seiner vorgefafsten Idee Abweichende nicht

vollständig würdigen können, und schon deswegen dem seinigen nachsetzen, weil es nicht sein eigen ist. Oder, in einem besseren Falle, wenn er, wie es den Künstlern edlerer Art geziemt, die Freude der Überraschung empfindet, wird sein Befremden ihm leicht die Ruhe im Urtheilen beschränken.

Diese zuletzt berührte Betrachtung, nämlich die in der Natur gegründete und individuelle Mannichfaltigkeit der Ideen, eine der gefährlichsten Klippen der Unpartheylichkeit, und zugleich eine wahre Beschränkung der Einsicht, eröffnet uns ein neues Feld der Erörterung.

Die Natur, wenn gleich sie, als die Quelle der Kunst, dieser den Stoff, die Regeln und Richtschnur verleiht, zeigt sich keinem Sterblichen wie sie ist, und nicht sie selbst, sondern nur die menschliche individuelle Idee derselben ist es, welche in den Kunstwerken erscheint. Wir sehen z. B. zwey oder drey

Landschaftsmaler von demselben Standpuncte, zu ein und derselben Stunde einen Sonnenuntergang malen, werden ohnfehlbar wahrnehmen, daſs in der Skizze des einen mehr röthlicher, des anderen mehr bläulicher, des dritten mehr weiſslicher Ton vorherrschend ist, daſs von den Gegenständen dieser Aussicht, die allen dreyen auf gleiche Weise unter den Augen lagen, der eine diesen, der andere jenen in höherem Grade angesprochen hat; ja, wir werden nicht einmal die geometrischen Maſsen der Verhältnisse übereinstimmend antreffen. Eben so gewiſs ist es, daſs, wenn zweytausend vortreffliche Maler ein Bildniſs derselben Person malten, dasselbe zweytausendmal verschieden, und eben so oft ähnlich seyn würde.

Auf solchen Gründen beruht es, wenn wir von Liebenden, von Müttern und Kindern die Klage vernehmen, daſs sie kein befriedigendes Bildniſs der Ihrigen zu erhalten im Stande sind.

Wenn nun Liebende einen solchen Mangel rügen, wie können wir erwarten, daſs dem Künstler, der mit der ganzen Natur in dem Verkehr eines Liebenden steht, Genüge geschehe, da jener nur seine Idee, dieser hingegen sein daraus hervorgegangenes lebendigeres Bild unerfüllt sieht?

Sollte Manchem dieses Gleichniſs zu grell erscheinen, so wird ihm die Befangenheit, von welcher wir hier handeln, einleuchten, wenn wir an jene der sogenannten Steckenpferd-Menschen erinnern; denn wer ist wohl mehr in den Banden dieser Leidenschaftlichkeit, als die Künstler? Andere haben ihr Steckenpferd nebenher, in der Künstler Lieblingstreiben hingegen geht ihre ganze Thätigkeit auf. Bemerken wir schon in Beobachtung der bunten Freyheit des gewöhnlichen Lebens von der mannichfaltigen Organisation der Einzelnen so heftige Wirkungen, so gegen einander stoſsende Richtungen, Neigungen und Ansichten mehrerer Persönlichkeiten,

daſs wir den Einen in kältester Gleichgültigkeit an solchen Gegenständen vorüber gehen sehen, welche von Andern mit dem glühendsten Enthusiasmus umfaſst werden; sehen wir die Gewalt eines sogenannten Steckenpferdes zuweilen dem ruhigsten Manne eine Beymischung von Wahnsinn verleihen; wie muſs die heftige Wirkung einer solchen von einem Lieblingstreiben ausgehenden leidenschaftlichen Befangenheit sich nicht noch stärker in den Künstlern zeigen, da ihre Characterzüge, bey hervorstechenden Geistesgaben, meistens scharfe Conturen haben, und bey ihnen es die Thätigkeit des Handelns, nicht, wie bey jenen, blos die Thätigkeit des Interesses ist, was sie an ihr Steckenpferd fesselt.

Leidenschaftlichkeit im Reiche des Schönen ist eine Zierde der Menschen, und hat eine edle Wirksamkeit; aber mit unabhängiger Einsicht in die Wahrheit hat sie nichts gemein. Die aus ihr flieſsende Schroffheit der Meinungen kommt freylich dem produc-

tiven Vermögen zu Statten; denn auf das Homogene beschränkt, wird diesem dadurch eine ungestörte Ausbildung; jedoch macht sie auch die würdigsten Ideen des Widersachers unzugänglich. So gewinnet das Werk, während der Mensch verliert. Denn, jemehr unsere Einseitigkeit wächst, desto mehr sinkt unsere Fähigkeit, die andere Seite ins Auge zu fassen.

Oft zwar ist es gerade die Einseitigkeit, welche eine mehrseitige Einsicht vorbereitet. Jemehr wir nämlich die eine Seite in hohem Grade ergründet und uns in dieselbe hineingelebt haben, desto stärker können wir von dem Contraste der Gegenseite getroffen werden, und hierdurch sehen wir uns aufgefodert, an Ergründung derselben unsere ganzen Geisteskräfte zu setzen. So ereignet sich zuweilen und vorzüglich im Jünglingsalter das Überspringen von einem Extrem zum andern, so lange noch die Thätigkeit des Betrachtens diejenige der Einsicht überwiegt, bis der

gereifte Verstand die Gegensätze im Gleichgewicht sieht.

So etwa wird die Entwickelung der Kraftäufserungen jedes bedeutenden Geistes sich zutragen. Auch der Künstler wird so zum Gleichgewicht des Urtheils gelangen können; aber für ihn vielleicht ist es schwerer, als für jede andere Classe; denn hat er den Kampf der widerstreitenden Kräfte und Motive auch in sich beruhigt, so bleibt die Schule, die ihn zuerst besessen, eine seine Hand, wie sein Urtheil, zur Abhängigkeit zwingende Macht.

Unter allen tyrannischen Gewalten, welche die Menschen beherrschen, ist die Schule eine der stärksten. Dieses wird vornämlich von dem Künstler anerkannt werden, der etwa seine von Jugend auf angelernten Maximen der Kunstübung verwerfend, eine neue anzunehmen beschliefst. Und nichts ist natürlicher als dieses.

Lernen ist schwer, ablernen aber noch schwerer. Das erstere ist Frieden, das letztere Kampf. Denn was beym Lernen in unsere Fassung eingehet, findet leere, bequem besetzbare Plätze; was wir hingegen beym Ablernen uns aneignen wollen, findet den Widerstand eingewöhnter Bewohner, die, auf ihr Eigenthum trotzend, es vertheidigen, weil sie von dem Grundherrn mit Liebe eingeladen, und ihre Wohnungen ihnen durch unzählige Genehmigungen bestätiget wurden.

Ist nun das Ablernen schwer, so ist es noch schwerer, ja unmöglich, sich von Unvollkommenheiten zu lösen, die man nicht für solche erkennt; und Schule, wenn gleich, durch strenge Bildung der Zöglinge, der Kunst gedeihlich, ist immer eine Unvollkommenheit, so wie die Manier es ist. Denn Manier ist ein von der ewigen Sprache der Kunst, dem Styl, abweichender Dialect eines Individuums, Schule, einer Provinz; letztere aber für Unbefangenheit des Urtheils gefähr-

licher, weil sie mit einem durch die Gemeinschaft Mehrerer bestätigten Stempel sich brüstet.

Den wesentlichsten Antheil hatte das Verhältnifs der Schule daran, wenn wir sogar die gröfsten Künstler, durch leidenschaftliche Verspottung der Widersacher, zuweilen ihre Weltweisheit verscherzen sahen. Michael Angelo und Raphael, nebst ihren Schulen, achteten einander nicht so hoch, als die Nachwelt beyde, indem diese die Elemente der Ansichten beyder Partheyen unabhängig ins Auge fafst.

Wir haben nun bisher betrachtet, wie der Künstler deswegen ein befangener Richter über die Werke anderer Künstler sey, weil er gewissermafsen in eigener Sache urtheilt; und zwar, erstens, wegen seines eigenen Kunstlebens überhaupt, zweytens, wegen seiner individuellen, von jeder anderen abweichenden Anschauung, welche eine leidenschaftliche Beymischung hat, und endlich

wegen der Schule, welcher er angehört. Der Schule legten wir die Analogie mit einer Provinz bey; und wer wird nicht genehmigen, dafs die Kunst, mit ihren unausmefsbaren Gränzen, einem grofsen Reiche verglichen werde? Von keinem Sterblichen, auch nicht dem gröfsesten, werden wir sagen mögen, dafs er jemals dieses Reich ganz bewohnt habe. Und dafs die gröfseste Zahl der Künstler nur eine Provinz dieses Reichs bewohne, zeigt sich in nichts mehr, als in der Betrachtung des Begriffs von Schule, der sie angehören, in der Manier, die sie üben, und dem Zweige der Kunst, den sie gewählt haben.

Manier, von einer Seite betrachtet, kann für einen Vorzug gelten, weil sie eine aus dem Vorschreiten in der Kunst fliefsende Selbstständigkeit darthut, welche das Allgemeingut, die Natur, zwingt, sich zum individuellen Besitze zu fügen. Aber dieser Vorzug ist gerade darum eine Unvollkommenheit, weil das Allgemeingut, durch den ihm aufgedrückten

Stempel des Individuums, einen Grad von Entstellung erfährt. Manier also ist in dem Fortschreiten zur Vervollkommnung selbst eine Entfernung von der Wahrheit. Sehr angenehm und gefällig kann das Individuum uns in derselben erscheinen, und keineswegs ist unsere Freude daran, wo nicht von dem eigentlichen Manieristen, bey dem die Wesenheit in der Manier untergeht, die Rede ist, immer verwerflich; denn das Verweilen unserer Betrachtung auf bedeutenden Individuen ist würdig und lehrreich, und gar oft die Freude über ein Kunstwerk grolsentheils auf dieses beschränkt. Wir sehen aber, dals, der Manier sich ausschlieſslich ergeben, derselbe Fehler sey, wie die Verdrängung eines groſsen Gesetzes durch ein kleineres.

Manier und Schule indessen gehen nur die Art des Ausdrucks an, und wenn wir sagten, daſs sie den Künstler gleichsam auf eine Provinz beschränken, so hat diese Wirkung in noch weit höherem Grade der von demsel-

ben erwählte Zweig, worin er die Kunst übt. Der Zweig ist fest an dem vielarmigen Stamme, kann zu dem andern Zweige nicht kommen, und schwer zu seinem Stamme zurückblicken.

Wollen wir die hieraus gedachte Beschränkung in scharfen Gegensätzen erkennen, so erwägen wir, wie z. B. van Hoysum, Denner, Miris, Petiteau, sich zu den Urhebern der Colossen vom Monte cavallo, oder der Sculpturen vom Parthenon, oder der Gemälde der Sixtinischen Capelle verhalten. Sind jene vier genannten Künstler gleich unter den ersten Meistern in den Zweigen, die sie erwählt, was könnten wir für lichtvolle Eröffnungen über die gedachten grofsen Kunstwerke von ihnen erwarten, was für Geistesbezüge zwischen ihnen und den Urhebern derselben voraussetzen?

In dem erstgenannten sehen wir einen, bey beschränkten Seelenbedürfnissen, milden Spe-

cial-Menschen, dessen Lebensweg aus seiner Werkstätte in das sauber bepflanzte Gärtchen, und vom Gärtchen ins Zimmer, erfüllt war. Er vollendete, mit monatelanger liebevoller Thätigkeit, zierliche Ranunkeln, Nelken, Rosen mit ihren klaren Thautropfen und leisen Schmetterlingen, die, in ihrer Stubenluft emporgekommen, wir kaum Blumen nennen mögen, wenn wir betrachten, wie Raphael, wie van Ayk, mit begeisterter Hand Blumen im Sinn der Natur in dem Sonnenblick eines ihre Schöpfungen zierenden Moments ihren Madonnen zum Teppich hinwarfen. In dem kalten Ansehn des zweyten sehen wir einen in Führung des Pinsels und Gebrauch der Farben erfahrenen Mann, welcher die Natur mit so weniger Freude betrachtete, daſs er die Oberfläche statt des Seelenlebens ergriff, daſs er die Haut mit dem Menschen verwechselte, höchstens das äuſsere Erscheinen eines Kopfs, nicht aber das Wesen einer Creatur auffaſste.

Ist es zu glauben, daſs der eine, wie der andere, nur die mindeste Ahnung davon hatte, was in dem Geiste dessen vorging, der die höchsten Ideen der von Gott begabtesten Nationen aus dem tiefsten Grunde ihrer Seelen schöpfte, und zu ihrer vollsten Befriedigung im Bilde ihnen zurück gab, der, in eigener Person, die vollendetste Sprache der heiligsten Gedanken seines ganzen Volkes war?

Und doch nannten wir gepriesene Meister in ihrem Fache. Die Folgerung aber, in Betracht vorliegender Untersuchungen, auf die Anzahl derjenigen, welche sie in demselben Fache noch nicht erreichten, macht sich von selbst.

Diesen Contrast, gebildet vom Gröſsten und Kleinsten, wird nicht etwa der Vorwurf treffen können, daſs er der Wahrheit entweiche; vielmehr stellen diese Beyspiele, die noch vielfach vermehrt werden könnten, mit lebhaften Farben ins Licht, wie abschlieſsend der Zweig der Kunst, mit der davon unzer-

trennlichen Manier, und — wir dürfen hinzufügen — mit dem Grade des Kunstberufs, den wir in der Wahl des Zweigs erkennen, für das Individuum sey.

Unzählige Abstufungen liegen zwischen den beyden Puncten jenes Contrasts, und jede derselben erleidet, nach dem Maſse der Nähe nach oben oder nach unten, einen Theil der Anwendung, welche von dem Sinne des Beyspiels zu machen ist.

Abgesehen aber von der höheren und niederen Stufe, die man einem Kunstzweige und der Person, die ihm zugethan, einräumen mag, erinnern wir an die oben dargestellte leidenschaftliche Vorliebe des Künstlers für sein Treiben, die ihn dem Liebenden ähnlich macht, welcher den ihn beherrschenden Gegenstand in Allem auſser sich erblickt, oder erblicken möchte. Wo er ihn daher nicht findet, kann er nicht gegen das Fremde gerecht seyn, weil er dem Unwillkommenen nicht günstig gesinnt ist.

Täglich in der Kunstwelt sich ereignende Vorfälle liegen den vorstehend entwickelten Erinnerungen zum Grunde, so dafs wir fest vertrauen dürfen, der thätige Beobachter des Lebens wird in diesen Betrachtungen keine willkührlichen Ideale, sondern die Erscheinungen motivirt finden, die er in unserer philosophirenden Zeit wahrgenommen; eine Zeit, in welcher übrigens — ihrer historischen Beschaffenheit nach — alle Unter- und Sub-Unterabtheilungen in den Gegenständen des Denkens einen so individuellen Character annehmen, dafs sie eine Verschmelzung wechselseitiger Individualität weniger zulassen dürfte, als es in anderen Zeiten der Fall gewesen seyn mag. Wenn nun schon Schattirungen in Ansichten und Meinungen einen so grofsen Widerstreit darbieten, wie scharf müssen sich die Gegensätze zeigen, wo eine Vereinigung, wegen völliger Verschiedenheit des Grundprinzips mehrerer Kunstzweige, unmöglich ist.

Diejenigen z. B., deren ganzes Kunstbedürfniſs damit erfüllt, und gleichsam angefüllt ist, was mit florentinischem Style übereinkommt, oder diesem sich anschlieſst, hat man bestreiten sehen, daſs Claude Lorrain ein Künstler sey. Andere, die in Betrachtung seiner Werke sich der gröſsten Kunstgenüsse bewuſst sind, können nicht begreifen, wie man so blind seyn kann. Jene möchten alle Gemälde des Titian verbrannt sehen; Andere finden es unwiderleglich, daſs die venezianische die höchste Kunst sey, weil die Wahrheit und Vollkommenheit im Leben des Fleisches für die einzige sichere Grundlage in den höheren Regionen der Malerey zu halten, indem sie die Befriedigung der Sinne, durch welche wir die Kunst wahrnehmen, bewirke, und dennoch alle Seelen-Motive aufnehme.

Andere wollen, in gerechter Bewunderung griechischer Kunst, moderne Ideen gleichsam nur in antiker Sprache vernehmen; Andere,

im Gegentheil, für die christliche Kunst nichts von der heidnischen geborgt sehen. Jene pflegen nur die höchsten Muster zur Nachahmung zu empfehlen; diese wollen deren Vorgänger zu Lehrern wählen. Jene, durchdrungen von dem reinen und einfachen Adel der Natur-beseelten Kunst, und insonderheit der Baukunst der Griechen, haben gar kein Auge für eine andere, werfen auf die Gothische verächtliche Blicke und finden sie unbegreiflich und ungereimt. Wie oft müssen wir nicht sehen, dafs neuere Baumeister sich verbunden glauben, dieselbe durch eine andere, von griechischen Anlässen gebildet, ersetzen zu müssen.

Dieses sind, wie gesagt, nicht etwa erdichtete, nein, es sind sämmtlich aus dem Leben unserer Tage genommene Fälle. Sie gehören dem speciellen Treiben in einem Zweige der Kunst an; und nur dem Unabhängigen bleibt es vorbehalten, sowohl die Zweige, als die derselben angehörenden indi-

viduellen Ansichten und Urtheile in sein Ganzes zu ordnen.

Toscana war der Hauptsitz der religiösen Kunst in Italien, während die Venezianer ihre Malerey mehr auf die sinnliche Welt verbreiteten, und deshalb im Leben des Fleisches vervollkommneten. Der florentinische ist daher, — von italienischer Kunst zu reden, — der historische Styl im eigentlicheren Sinne. Die toscanische Kunst hat den festeren Contur; denn die Würde des Gegenstandes dringt auf festere Begränzung der Idee. Sie steht mit der höheren Seele im Verkehr, und verschmähet den Umgang mit der niedriger stehenden Freude der Sinne; die Farbe, nur der Hauptidee unterthan, macht, für sich allein, keine Ansprüche, und will nur so viel seyn, entweder wie zierende Blumen unter groſsen Naturgegenständen, oder wie die Zierde der Erscheinung, die, auch ohne jene, durch den Sinn ihren Werth behauptet; die Carnation ist beherrscht von den Gesetzen

des geistigen Princips. Von selbst folgt daher, daſs beyde Style, verglichen, sich einander abstoſsen müssen. Unvollkommener in der höheren Sphäre, ist die venezianische Kunst vollkommener in der geringeren. Der Anhänger der letzteren wird daher auf den der ersteren hinabzuschauen glauben, weil er nur die Seite auffaſst, von welcher betrachtet, er in der That der Vollkommnere ist; der Fanatiker für jene hingegen, vielleicht mit minder angebornem, vielleicht eingeschläfertem Sinne für Farbenlust, drohet den Werken dieser mit Verwüstung durch Feuer, weil es ihm Verdruſs einflöſst, zuweilen in den religiösen Darstellungen der Venezianer den heiligen Sinn gleichsam als Vorwand genommen zu sehen, um das lebendige Fleisch zu bilden und die Farbenlust glänzen zu lassen.

Wer durch seinen erwählten Zweig alle seine Ideen in toscanischer Kunst, oder in Johann van Ayk oder Albrecht Dürer verschmolzen hat, dem werden, in der That,

so zu sagen, keine Organe übrig bleiben zur Auffassung der ganz entgegengesetzten Claudischen Landschaft, gleichsam eines lyrischen Gedichts von Naturerscheinungen, voll des geheimnißvollen Zaubers vieldeutiger Scenen der Luft- und Erderscheinungen, das viele Gedanken anregt, selten einen vollendet; das unsere Seele mit duftigem Glanze einlädt, an den durch zierenden Schmelz ihr halbentrissenen Gegenständen der allgefälligen Natur, bald hinwegzugleiten, bald sich ihnen nachzuschwingen; um sie in die vielverschlungenen Fäden ihrer Thätigkeit, träumerisch, zu verflechten; kurz, welche ansprechen will mit dem unaussprechlichen Worte des Weltalls.

Von der historischen Malerey lassen sich Princip und Bestandtheile bezeichnen, der landschaftlichen kann man sich meistens nur empfindend hingeben. Sie ist in der Malerey, was in der Tonkunst die Instrumentalmusik ist. Wer daher der Kunst nur in festen Gestalten, deren Sinn sich in der Geschichte

begründet, zugethan ist, kann darauf verfallen, die Landschaftskunst unnütz, leer und fade zu nennen. Merkwürdig ist in diesem Betracht das Beyspiel Winkelmann's, der in seinen *Monumenti inediti* die Landschaften durch „*oggetti vani ad appagar l'occhio con l'accozzamento di cento cose graziose si, ma che nulla significano*" bezeichnet. Wenn wir ihn mit seinen tiefen Ansichten in die höchsten Kunstproductionen in dem ganzen weiten Reiche der Kunst bewandert glauben sollten; so finfien wir in diesen Worten einer schwachen Stunde, vermöge seines Treibens, auch ihn in den beengenden Gränzen einer Provinz. Indessen wollen wir erwägen, daſs, was er hier durch Worte bekennt, die älteren Maler unseres Zeitalters, und ohne Zweifel auch die der alten Welt, durch die That zu erkennen gaben. Die Landschaft nämlich fehlt ganz in dem älteren — nur der Religion und Geschichte gewidmeten — Kunsttreiben, und erst dann gedieh sie zur Ausbildung, als nicht

mehr Frömmigkeit die Kunst emportrieb. Sehr erklärend hierin, und das Gesagte bestätigend ist, daſs in Italien Tizian, ein Venezianer, also einer von der weniger religiösen Schule, in diesem Zweige zuerst bedeutende Schritte gethan. Und derselbe Grund, welcher den alten Malern die Landschaftskunst unbeachtet lieſs, macht sie den neueren Widersachern derselben verwerflich, in so fern sie nicht in die historische übergeht. Zur hohen Zeit der Kunst, war ihr mehr nicht erlaubt, als der Raum zu seyn, auf welchen der Gegenstand gestellt war. Jetzt gestatten wir ihr, der Gegenstand selbst zu seyn. Nun wird das Accessorium niemals die Hauptsache werden, wo es nicht an dieser gebricht. Hierin mögen ihre Widersacher freylich wohl Begründung finden. Dagegen werden sie nicht umhin können, zuzugeben, daſs, seitdem der Rang der Landschaft in der Kunst erhöhet wurde, die Natur ihr reichlicheren Stoff der Dichtung mitgetheilt hat,

und wenn gleich wir landschaftliche Werke desto niedriger stellen müssen, je weniger der aus der Natur nachgebildete Moment auch ein selbstständiger Moment der schaffenden Seele geworden, so ist jedoch, wenn dieser Fall eintritt, die Existenz eines wahren Kunstwerks nicht vorhanden; was aber an und für sich schön ist, muſs dieses nicht für schön erkannt werden, selbst wenn wir die Umstände nicht lieben, unter denen es sich uns darstellt?

Jene Künstler, welche nur die Nachahmung griechischer Werke gelten lassen, bedenken nicht, daſs Nationalität eine der wesentlichsten Elemente und Grundlinien aller Kunsterscheinungen, und daſs es nicht nur schwer, sondern vielmehr unmöglich sey, daſs Jemand aus einem Saamenkorn erwachse, in welchem er nicht mit ausgesäet wurde; daſs der gröſseste Mann unserer Zeit einen griechischen Gott nicht so klar er-

kenne, als der geringste Grieche, der sein Eigenthum darin anbetete; daſs Bewundern zum vollen Besitz nicht berechtige; daſs, wenn die Griechen alles, Rembrandt und Rubens nichts, und mit der Behauptung, daſs nur griechische Werke das Schöne enthalten, wir in die schwere Verlegenheit gerathen, zugeben zu müssen, daſs wir in den Werken des van Ayk, Gian Bellin und hundert Anderer Ergötzen und Freude an dem Häſslichen haben würden.

Griechischer Styl in Kunstwerken ist die mit griechischem Schönheitssinne, im Geiste griechischer Religion, durch mehrere Jahrhunderte von Geschlecht zu Geschlecht, an griechischer Natur vollendete griechische National-Bildungskraft. Nur das auf einem gerade so befruchteten Boden erwachsene Kunstwerk ist ein griechisches. Kaum läſst sich sagen, ob das Schaffungswort, das es hervorrief, von dem Künstler, oder von

der Nation ausgesprochen ward; wenigstens hauchte diese ihm die Stimme dazu ein, die Nation ist nothwendige Bedingung dazu. Der Künstler, in dessen Werke wir Styl finden, rief das Bild ans Licht, welches von der Natur sich in der Nation spiegelte; der Gehalt seiner Werke ist folglich die Seele der Nation. Wenn aber die Nation nicht mehr ist, wie kann jetzo noch ihre Seele das Bild beleben?

Diese Erörterung hat keinen anderen Zweck, als der Meinung für die ausschliefsliche Nachahmung griechischer Werke entgegen zu treten, und die Grenze ihrer Fruchtbarkeit philosophisch zu bezeichnen, ohne deshalb das nicht zu berechende künstlerische Vermögen in einzelnen Fällen beschränken zu wollen. Sogleich werden wir berühren, wie das mächtige Auge, die mächtige Hand des Genie's überall den Stoff zu selbstständigem Schaffen an sich reifse.

Jene, welche keine andere Nachahmung, als diejenige nach den gröſsesten Kunstwerken zulassen, erwägen nicht, daſs der ruhigste Lehrer der beste, und in solchen Kunstwerken am Meisten zu lernen sey, aus denen die Natur am Schlichtesten entgegenblickt, die gröſsesten Künstler aber, in ihren individuellen Riesenschritten, nothwendiger Weise individuell mit der Natur schalteten. Darum ist jene Meinung der Erfahrung zuwider. Darum sind nicht die gröſsesten Männer, sondern deren kleinere Lehrer, als Lehrer berühmt. Ein sehr treffendes Wort sprach über dieses Verhältniſs einst ein Künstler hier in Rom aus. „Einen Moment vor Raphaels Geburt,“ sagte er, „stand die Kunst höher, als einen Moment nach seinem Tode.“ Muſs man nicht zugeben, daſs, wer unter die Nachahmer Raphaels tritt, sich der Zeit des Verfalles anschlieſse, die wir unmittelbar nach seinem Hinscheiden wahrgenommen haben, und wenn er dem Strome des Verderbens

widerstehen will, sich in einen schweren Kampf begebe? Und ist Jemand zu tadeln, der will, was er kann?

Jene Künstler hingegen, welche, ganz im Contrast mit dieser Ansicht, die Nachahmung der Meisterwerke gänzlich verwerfen, betrachten nicht die Macht des Genie's, welche den gröſsten und stärksten, so wie den zartesten und feinsten Eindrücken mit der Gewalt der productiven Kraft entgegenwächst, alles Würdige, sey es Natur oder Kunst, an sich reiſst und zwingt, homogen zu seyn. So schalteten mit der Antike Michael Angelo, Polidor, Giulio Romano, und jeder, himmelweit vom andern verschieden, dringt im Sinn seines Individuums, auf Bewunderung. Das Genie ist eine organische Welt für sich. Mit der anziehenden Kraft, die es, gleich den Weltkörpern, in sich trägt, darf es das selbstständige Auge überall hinwenden; und, wollten wir in Zweifel setzen, daſs in den

grösseſten Meiſterwerken die vollſte Natur ſey, wie könnten wir ſie für Kunſtwerke erkennen? Inſonderheit iſt die ſchöne Kunſt der Griechen gerade deswegen die höchſte, welche wir kennen, weil die Natur dieſes Volk, vermöge ſeiner vollkommenen Naturreligion, gleichſam feſt in den Händen hielt.

Der Sinn der Religion eines Volks iſt der Sinn ſeiner Kunſt. Während der unſrige ins Unſichtbare über die Stirne hinaufführt, blieb die der Griechen, indem ſie ihren Göttern irdiſche Wohnungen baueten, feſt auf der Erde, erhob ſich nur bis zum Olympus, Helikon und Parnaſs, und zu meilenhohen Wolken.

Den Geiſt der unausſprechlichen Einfalt der Natur erkennen wir auch in den Geſetzen der griechiſchen Baukunſt. Gebäude überhaupt treten nur dann ins Reich der Kunſt, wenn ſie, auſser ihrer Beſtimmung für den Gebrauch, einen Sinn ausſprechen, welcher

rein der Anschauung angehört. So könnte man einen Bau solcher höheren Art, immer zum Theil prosaisch, in so fern er einen Nutzen bezweckt, eine Poesie in geborgten Ausdrücken, eine Poesie, ausgesprochen durch gelegentliche Mittel, nennen. Aber auch von dieser Seite zeigen sich die Griechen als die Vertrauten der Natur, durch die feinste Wahl und Harmonisirung der edelsten Mittel, so wie durch Beschränkung auf das Wesentlichste, mit lieblichster Strenge geübt; so daſs, wenn wir einen Berg, ein Meeresgestade, von einem Tempel oder Theater gekrönt sehen, diese Bauwerke uns als Töne der Naturharmonie, von Menschen gebildet, erscheinen. So sehr wuſsten sie die Materie zum Ideal zu erheben, so sehr die Linien der Kunst mit denen der Natur zu verbinden, daſs sie die Kunst in Natur, die Natur in Kunst verwandelten. Und, wo die Spur eines von alten Schriftstellern genannten Tempels oder Theaters etwa durch die fressende Zeit ver-

dunkelt ist, da können wir ihre Spur entdecken, wenn wir sie nur an der schönsten Stelle der ganzen Umgegend suchen.

Mit aller Anerkennung jedoch, daſs die griechische, die höhere Baukunst sey, können wir es der gebührenden Würdigung der Menschen- und Völkerkunde und Volkspoesie für gemäſs halten, nicht auch in der ägyptischen, indischen, gothischen Baukunst das Schöne anerkennen zu wollen? Wie könnten wir uns insonderheit gegen die letztere auflehnen, welche die unsrige ist, und, begründet durch den Geist unserer Religion, am meisten uns selbst als nothwendig erscheinen muſs? Die griechische spricht uns selbst in schwachen Resten noch mit solcher Lebendigkeit an, daſs wir, ehrfurchtsvoll, davon durchdrungen werden, daſs auch jene Baumeister, um, wie sie thaten, ihre heiligsten Ideen so erhaben auszudrücken, mit Andacht und Frömmigkeit davon beseelt seyn muſsten.

Aber, während wir, aus uns selbst herausgehend, uns in jene hineinversetzen müssen, erkennen wir in den gothischen Gebäuden die Sprache unserer eigenen Andacht.

Die Sinnesart der Alten war Besitz, die unsere ist Trachten. Der Sinn auch der Baukunst der alten und neuen Völker ist der Sinn ihrer Religion. Jene luden ihre Götter herab; ihre Tempel waren Wohnungen der Götter. Wir schwingen uns, in unseren heiligen Häusern der Andacht zu Tausenden versammelt, zum unsichtbaren Gotte gemeinschaftlich ins Unerfaſsliche hinauf. Was sprechen die, in diesem Aufschwunge in die Höhe, tausendfach übereinstimmenden Architektur-Theile der schönsten unserer gothischen Kirchen Anderes aus, als dieses? Und ist es ein weniger erhabener Anblick, daſs Jahrhunderte, um ihrer religiösen Begeisterung Worte zu geben, in ihren heiligen Versammlungshäusern das widerspenstige Gestein in empor-

wachsende Stämme, Zweige und Blumen verwandelten, und mit diesen von der Natur selbst geborgten Ausdrücken die Volksstimme, die im Innern singend und betend ertönt, auch im Äußsern sowohl als in der ganzen organischen Masse, vervielfältigen wollten? Wenn griechische Tempel sich mit Bergen, Küsten und Meereslinien, also mit dem größseren Theile der sichtbaren Natur in Einklang hinstellten; so ziehen wir das Unaussprechlichste, das Geheimnißsvollste der Natur, Gewächse und Blumen, in unsere Baumassen, und befinden uns nur auf andere Art, aber nicht weniger mit dem schönsten Theile der Natur im Verkehr.

Nicht hoch genug, dünkt uns, ist bis jetzt die tiefe Bedeutung des Princips der christlichen Baukunst gestellt worden. Ist gleich seit mehreren Jahrzehnten ihr durch Jahrhunderte begründetes Ansehn wieder emporgekommen; so fertigt man sie doch noch

gern mit der Benennung: phantastisch, ab, nennt sie bunt, und wirft ihr Mangel an Einfachheit vor.

Schöne Werke der sogenannten gothischen Baukunst sind wohl vieltheilig, aber darum nicht bunt, vielmehr dürfen sie sich, was Harmonie anbetrifft, den einfachsten an die Seite stellen, und diese ist bey ihnen, durch die Menge übereinstimmender Theile, noch volltönender. Wo wir viele Töne bedürfen, können wir uns da mit wenigen genügen? Ist die Unendlichkeit, an welche sie erinnern will, uns etwas Anderes, als die fortgesetzte Endlichkeit, also das ideale, entweder örtliche Versammeln, oder zeitliche Aneinanderreihen vieler Theile gleicher Art? Kann dieselbe mit menschlichen Mitteln anders ausgesprochen werden? — Phantastisch? Allerdings; aber es ist eine Kraftäufserung und kann dieser Baukunst nicht etwa zum Vorwurf gereichen, wenn sie das Wesen der

Phantasie, die so oft göttlich genannt wird, zu bilden bestrebt ist, welche, im sehnsüchtigen Gefühle ihrer Dürftigkeit, Tröstung sucht in dem Hinweisen auf ihren unermeſslichen Reichthum?

Vielleicht gelingt es uns, durch einige hier beygefügte Andeutungen zur Erläuterung des Princips der christlichen Baukunst beyzutragen. Von den Geheimnissen der Natur ist das unergründlichste das Werden und Wachsen. Darum ist es, daſs die christliche Baukunst ihren Sinn in dem Bilde des Wachsens erkannte und aussprach; darum schwingen wir uns in diesem Bilde, dem Symbol des tiefsten Geheimnisses, zu dem unergründlichen, dem nie gesehenen Gotte hinauf. Und, so wie das Wachsen stets die Gränze, zumal nach oben hin, vorrückt und hinausrückt; so drückt nichts so lebendig, als das Bild des unsteten Wachsens, beydes, das unstete Geheimniſs, und das unstete Treiben der Sehn-

sucht nach immer weiter, und immer höher, aus. Eine Gränze, und keine Gränze bilden die Gipfel unserer Gotteshäuser, die immer fort das Wort zu sagen scheinen: „jetzt bin ich hoch, und morgen höher.“

Ist nun ein Gebäude deswegen schön, weil es seinen Sinn ausspricht; so wird hingegen ein mit griechischen, also einem direct entgegengesetzten Princip angehörenden, Mitteln aufgeführtes Gebäude christlicher Andacht uns unbegreiflich seyn müssen.

Diese letzten Abschnitte sollten, in einigen Zügen, vor Augen legen, wie die bunten Ansichten, welche (um unserem Gleichniſs getreu zu bleiben) die verschiedenen Provinzen des Reichs der Kunst in Gegensätzen darstellen, durch philosophische unabhängige Übersicht des Ganzen, in die allgemeine Harmonie des Menschentreibens zerflieſsen. Alle Künstler, mit ihrem partiellen Erscheinen,

und partiell-überwiegenden Ansichten, tragen die Materialien zur Lösung dieser Aufgabe zusammen; und nur der philosophische Künstler, in so fern er sich den Befangenheiten der Schule, des Kunstzweiges und der Individualität zu entwinden vermag, ist sie selbst zu lösen im Stande.

Wir haben gesehen, daſs die Kunst nicht Sache einer Classe, sondern der Menschheit sey. Der besitzt sie, oder hat Antheil an ihr, in dessen Geist und Seele sie Plätze zum Wohnen findet. Wir sollten daher bey der Frage: wem sie gehöre? nicht sowohl den Unterschied zwischen Künstler und Nichtkünstler, sondern den Rang, auf welchen die Geistesgaben stellen, entscheiden lassen. Daſs der hell- und scharfsehende Beobachter, dem, durch eigenen Geist, würdige Bezüge mit groſsen Männern inwohnen, durch langes, thätiges Betrachten mehr Einsicht von kunsterschaffenen Dingen erlange, als der, wel-

cher, mit engerem Gesichtskreise, den Griffel halbglücklich, oder ohne Erfolg geführt, wird wohl nicht zu bestreiten seyn; wenn man nicht behaupten will, es verleihe ein Übergewicht in Beurtheilung eines Tizian oder Raphael, durch die Kunstwerkzeuge, die man vorweist, bereits gezeigt zu haben, daſs man nicht Tizian und nicht Raphael sey.

Kann es zweifelhaft seyn, ob mehr die groſse Seele Alexanders, oder die zu zierlichen Fertigkeiten gediehenen Gaben eines Carolo Dolce, Miris oder Sasso ferrata in den hohen Regionen der Kunst bewandert machen? Müſste es den Phidias nicht sehr befremdet haben, wäre Pericles, der seinem hohen Zeitalter den Namen gab, stets mit schüchternem Bekenntniſs seiner Unwissenheit zurückgetreten, wenn er nach seinen Gedanken über Kunstsachen begierig war; und ist es zu glauben, daſs Phidias in den Hallen des Parthenon lieber mit Poclen-

burg, als mit Pericles Ideen gewechselt haben würde?

Alte und neue Künstler bilden die gesungenen Helden des Homer, und in Pindars Gesängen ertönen die Künstler. So ist das Schöne, das in tausendfach verschiedenen Geistern zerstreut hervortritt, eins durch die Welt, und begegnet sich in dem Verwandten, mag es uns verkündet werden durch Gestalt, Gesang oder Rede, und ist erfreulich und erhebend, wo wir es in der Seele des Menschen erblicken, singend und lehrend, dichterisch und philosophisch, zur Erhöhung des Genusses oder der Einsicht.

So wie es überhaupt den Werth eines schönen Lebens erhöht, ja begründet, dasjenige zu erfahren und einzusehen, was die bedeutendsten Menschen gedacht und gesagt haben; so muſs es nothwendig von dem gröſsesten Interesse seyn, den Eindruck, welchen das Höchste, was die schaffende

Menschheit besitzt, die Kunst, in hohen Geistern hervorgebracht, zu beobachten, und, von ihrem eigenen Munde ausgesprochen, zu vernehmen, was sie darüber gedacht haben.

Was ist mannichfaltiger, als die unerklärlichen Mischungen individueller Fähigkeiten der Seele und des Geistes, der Auffassung, Einsicht und Mittheilung? Wie oft begegnen uns Fälle, wo die vermögendste Productivität keinesweges von kritischen Gaben begleitet, wo von mehreren Künstlern desselben Grades ausübender Fähigkeit, die beurtheilende Kraft des einen an Sicherheit und Klarheit, von der des anderen bey weitem überwogen wird, ja, der geringere Künstler der bessere Beurtheiler ist?

Auch die Geschichte der Wissenschaften zeigt uns große Beyspiele, wo für ein und dieselbe Kunst, eminente Fähigkeiten mit erheblichen Mängeln in anderen Zweigen

derselben in einer Person sich zusammenfinden. Von Winkelmann haben wir oben gehandelt. Lessing, der feinste Kenner der Dichtkunst, der, als ein Geist vom ersten Range, durch seine kritische Kraft, der mifsleiteten Nation gleichsam ihr Genie zurückgab, und zuerst die blinde Bewunderung falscher Muster verwarf, er gesteht es selbst, dafs er auf dem Wege der Kritik zum Dichter geworden, und das Hervorbringen ihm die gröfseste Anstrengung kostete. Wer darf noch bezweifeln, dafs die tiefste Einsicht von einer Kunst mit mangelhafter Fähigkeit zur Ausübung derselben in der nämlichen Person zusammentreffen könne, nachdem die Biographen Shakspears uns sehr glaublich machten, dafs er ein mittelmäfsiger Schauspieler gewesen; und gewifs dürfen wir dieser Meinung geneigt seyn, da wir wissen, dafs er die Bühne betreten hat, und von seinem Ruhme hierin nicht die Rede ist, während sein Dichter-

Genie von den Zeitgenossen gewürdiget ward. Er selbst also verstand die hohe Sprache nicht zu reden, die er dem Munde der Künstler einflöſste. Seine Kunst lieſs nicht allein zu, daſs ein fremder Mund sie verkünde, sondern er bedurfte sogar der Zunge eines Anderen, damit die Kunst zu ihrem Rechte komme, die er, wie kaum ein anderer Sterblicher verstand; aber, verglichen mit den Sängern des Alterthums, nur halb übte, nur als die Seele, die entwirft und dictirt, und in den Tönen, die sie zu Tage sendet, unsichtbar bleibt. Vom Sophokles wissen wir dagegen, daſs er mit Schönheit der Gestalt, mit Anmuth der eigenen Stimme seine Dichtungen selbst, auf der Scene, vollendete.

In den Schriften des Raphael Mengs, des Josua Reinolds finden wir Unterricht über die Malerkunst, während wir Hunderte von Malern nicht als Redner auftreten

sehen, von denen wir gröſsere Werke, als von ihnen, bewundern; und da es nicht die Menge ihrer Werke war, die sie am Schreiben verhindern konnte, dürfen wir, auf lebende Beyspiele gestützt, vermuthen, daſs sie des Worts nicht kundig gewesen.

Auch einen Künstler des Alterthums finden wir erwähnt, den Kalimachos (κακιζοϑεχνος), in welchem die Einsicht mit der Fähigkeit zur Ausübung auſser Verhältniſs war. Er hatte, sagen alte Schriftsteller, diesen Unterschied erkennend, σοφια; der Gehalt seiner Werke hingegen, wird demjenigen Anderer nachgesetzt, obwohl die seinigen, welches bemerkenswerth ist, durch sorgfältige und feine Ausführung sich auszeichneten. Sie hatten also, was die Wissenschaft zu lehren vermag, ohne die schaffende Kraft.

So glauben wir denn die Stelle des Philosophen der Kunst, und des Künstlers,

bezeichnet zu haben; denn sie im Gegensatz, und in ihren Berührungen zu erkennen, war die Seele dieser Untersuchungen. Ist auch dieser vielseitige und schwierige Gegenstand hier unerschöpft geblieben; so glauben wir doch, durch dessen unpartheiische Beleuchtung, so viel Licht über denselben verbreitet zu haben, um zu fruchtbarem Nachdenken anzuleiten, und dieses wird manchen auf den ersten Anblick schroff und unbedingt erscheinenden Satz in der Anwendung mildern.

Der Philosoph wird sich gegen den Künstler, der Künstler gegen den Philosophen vertheidiget, und der Künstler, wo er zur Philosophie sich erhebt, ein Übergewicht, wenn gleich ein bedingtes, sich zugestanden sehen. Er indessen, bedarf keiner Fürsprache; denn seine Handlungen glänzen von selbst, während das Wort, schmucklos, den unsichtbaren Geist trägt;

er selbst aber gewährt sie jenem, wenn er wirklich der Philosophie angehört. Jener wird sich nicht über die Beschränkung beklagen, die seiner Fremdheit im Werk zugeschrieben ward, da er den Vorzug des Worts sich eingeräumt siehet, dieser gegen jenen, dafern er es verlangt, darin seine Genugthuung finden, daſs, während die Beschränkungen beyder dargelegt sind, diejenigen des Künstlers mehr dem Überfluſs, jene des Philosophen mehr dem Mangel zugeschrieben werden. Deshalb hat es über den Künstler einer längeren Erörterung bedurft; denn der Mangel ist leichter benannt, als die Paradoxe durchgeführt, daſs der Überfluſs Mangel erzeuge.

Beyde endlich, werden sich darin vereinigen, daſs alles menschliche Treiben unzulänglich sey, und werden wetteifern, dieses anzuerkennen, weil die gröſsesten Menschen es am besten wissen und es am mei-

sten bekennen; denn diese haben das höchste Ideal, haben es am klarsten vor der Seele, und sehen daher am klarsten, wie viel ihnen mangelt, es zu erreichen.

Sie werden daher jener Selbstüberschätzung mit entgegenarbeiten wollen, mit welcher jede Classe, das eigene Treiben beschauend, sich über die andere zu erheben geneigt ist. So die Männer des Worts über die Handelnden, so die Männer des Werks über die Wortführer; so auch, im bürgerlichen Leben, der Geschäftsmann über den Philosophen. Die Handelnden können freylich, am Abend jeglichen Tags die Thaten aufweisen, die sie vollbracht, die Fälle benennen, die sie entschieden; aber die Denkenden mitteln die Grundsätze und Maximen aus, nach welchen tausend Fälle entschieden werden.

Am geringsten wohl stehen die Philosophen der Kunst in Ansehn, und sind sie,

in der That, nicht den Wespen ähnlich, die von dem Honig sich nähren, den Andere zusammentragen? Doch, lassen wir auch ihnen das Recht der Vertheidigung: die Wespen rauben, erwiedern sie, die Kunstgenieſser hingegen entziehen Niemandem etwas; jene genieſsen für sich allein, diese theilen mit denen, die, ohne sie, weniger genieſsen würden; vielmehr wird ihr Geschäft das der Bienen, wenn Kunstgebilde die zierenden Blumen der Menschheit sind.

Das Erscheinen der Kunst ist Wissenschaft, und gehört es weniger der Weltweisheit, als das Denken über die unsterbliche Seele, das Forschen über die Spuren der Gottheit und die gesehenen Dinge, da es doch mit diesem Allen verwandt ist? Einsicht ist das Ziel Aller, und gereicht es zum Vorwurf, ein Feld des Denkens voll erheiternden Genusses ergriffen zu haben,

welches die Veredlung begünstiget, dafern wir gegen die weise Verführung der trägen Empfindung durch Arbeit des Geistes uns rüsten, mit scharfem Geiste sie prüfen, mit reinem Herzen bewachen, und in strenger Gesinnung das Gute neben dem Schönen pflegen? Ohne Anstrengung bringt auch der kunstergebene Philosoph es zu nichts, und wenn er, in seinem Treiben, hohe Gedanken zur Welt brachte, ist er weniger schaffend, als ein andrer Gelehrter?

So hoffen diese Erörterungen von beyden, vom Künstler, vom Philosophen, auf freundliche Aufnahme; denn der Philosoph, der dem Schönen zugewandt ist, erhebt sich zum Künstler, und der höhere Künstler in die Philosophie. Alles menschliche Treiben ist unzulänglich, jeder aber pflege mit Treue die Saat, die ihm in die Brust gestreuet ist. Die ganze Welt steht uns offen. Nehmen wir, ohne Scheu, was uns

das Schönste dünkt; denn das Meiste, was wahr genannt wird, ist bedingt, zufällig und ungewiſs: im Schönen ist ewige Wahrheit.





